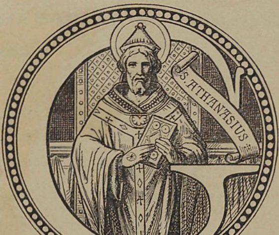
Zehn Vorträge über Kunst.

Von

Philipp Veit.

Mit Anmerkungen und einem Vorwort
von
L. Kaufmann.



Köln, 1891.

Druck und Commissions-Verlag von J. P. Bachem.

Inhalt.

Seite.

Vorwort.

Niebuhr, der als preußischer Gesandter in Rom lebte und die deutschen Künstler wie eine Familie um sich versammelte, schrieb mit prophetischem Geiste am 15. Februar 1817 an Savigny[1]): „Ich glaube, daß wir jetzt in der Kunst für Deutschland in eine Epoche treten, wie die unserer aufblühenden Litteratur im achtzehnten Jahrhundert."

Die deutsche Nation war in Folge des dreißigjährigen Krieges auch in geistiger Beziehung gesunken und unter die Herrschaft des mächtigen Frankreichs gerathen. Erst im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts zeigten sich die Vorboten eines neuen Aufschwunges der deutschen National-Litteratur.

Gottsched, der noch ganz unter dem Einflusse der Franzosen stand, wurde durch die jungen Litteraten der Schweiz mit Erfolg bekämpft, Klopstock und Wieland, noch mehr aber Lessing und Herder trugen in hohem Maße zur Erhebung der deutschen Litteratur bei, die in Goethe und Schiller, besonders in der Zeit ihres gemeinschaftlichen Wirkens, ihren Höhepunkt erreichte.

Die bildende Kunst blieb aber auch in Deutschland noch unter dem Einflusse der Franzosen, sie hatten fast die Leitung sämmtlicher deutscher Kunst-Akademieen unter ihren Händen[2]). Bewußtes Befolgen von Regeln und Einschnüren jeder selbständigen Regung in eine bestimmt vorgezeichnete Empfindungsweise, das sind die Grundlagen, aus welchen die nunmehr gespreizte Malerei des vorigen Jahrhunderts hervorging, deren einziges Verdienst in einem nicht geringen Grade der Technik besteht, und von welcher einer der bedeutendsten Vertreter, Tischbein, sagen konnte, er wisse wohl, wie, aber nicht was er malen wollte[3]).

---

1) Lebensnachrichten über B. G. Niebuhr. Hamburg. 1838. II. S. 288.

2) Hettner, Deutsche Litteratur des 18. Jahrhunderts. I. S. 422, 209.

3) Hagen, Die deutsche Kunst in unserm Jahrhundert. I. S. 9.

Justi[1]) bezeichnete den damaligen Zustand der deutschen Kunst mit den Worten: „Was es von deutscher Kunst gab, war nichts als ein charakterloser Nachhall der sinkenden Kunst des Auslandes."

Winkelmann und Lessing preisen in ihren Werken über die bildende Kunst die Zeichnung als das Wichtigste, und betrachten das Colorit als das Nebensächliche. Galt aber die Zeichnung als die Hauptsache, so war die natürliche Folge die, daß der Hauptwerth auf die Composition gelegt wurde, die ihrerseits einen bedeutenden Inhalt erforderte, um auch schon als Zeichnung genügen zu können.

Wirkten diese Gedanken auch nur langsam, so schöpfte die jüngere Generation doch daraus die Kraft, ihren eigenen Weg zu gehen[2]). Zuerst begann der Kampf gegen den Zwang der Akademie in Wien. Friedrich Overbeck mit seinem Freunde Franz Pforr, unterstützt von dem ältern Wächter, sammelte einen Kreis von jüngern gleichgesinnten Malern um sich und gründete im Sommer 1808 eine Vereinigung, die St. Lucas-Bruderschaft, „um vielleicht so nach und nach die Kunst wieder von der jetzigen Ausartung auf den Weg der Wahrheit zurückführen zu können".

Die neue litterarische Bewegung der Romantiker wurde mit Begeisterung in dem Overbeck'schen Kreise aufgenommen; mit wunderbarer Kraft wirkten Ludwig Tieck und sein Freund W. Wackenroder, Letzterer mit seinen „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders", auf ihre jüngern Altersgenossen. Sie nahmen nicht die antike, sondern die alt-deutsche und alt-italienische Kunst zum Vorbilde, das deutsche Gemüth und christlichen Glauben zu den Ausgangspunkten ihrer Bestrebungen.

Im Mai 1810 verließen Overbeck, Pforr, Hottinger und Vogel die Akademie zu Wien und zogen am 20. Juni 1810 durch die Porta del Popolo in die ewige Stadt ein.

Overbeck und seine nähern Freunde nahmen am Ausgange des ersten Jahres ihres römischen Aufenthaltes das verlassene Kloster San Isidoro zu ihrer Wohnung und gaben sich dort mit Anstrengung und Eifer ihren Studien hin. Sie hielten entschieden an ihrer Richtung fest und traten auch äußerlich als geschlossene Partei auf.

Als nun mehrere der protestantischen Mitglieder des Bundes unter dem Vortritt Overbeck's katholisch wurden, häuften sich auf sie Spott und Hohn von Kunstgenossen und Andern, welche die Kunst viel zu

---

[1]) Winkelmann von Justi. I. S. 250.

[2]) Kunst und Künstler von Dohme: Cornelius, Overbeck, Schnorr, von Veit Valentin. 8.—10. Lieferung. 1883. S. 8.

technisch auffaßten und die reine Ueberzeugung bei dem Uebertritt nicht begreifen wollten; man nannte sie „Klosterbrüder“ oder „Nazarener“.

In diesen Bund trat im November 1815 Philipp Veit ein, der als ein Ersatz für den 1812 verstorbenen Pforr mit offenen Armen empfangen wurde. Neigung und Erziehung führten ihn auf diesen Weg.

Philipp Veit war der Sohn des Berliner Banquiers Simon Veit und der Dorothea Mendelssohn, ältesten Tochter des berühmten Philosophen Moses Mendelssohn. Er wurde in Berlin am 13. Februar 1793 geboren[1]).

Die Ehe der Eltern war keine glückliche, sie wurde aufgelöst und Dorothea vermählte sich mit dem berühmten und geistig hoch bedeutenden Friedrich Schlegel. Ein älterer Sohn aus der ersten Ehe, Jonas Veit, blieb bei dem Vater, Philipp folgte seiner Mutter am 6. October 1799 nach Jena, dem Brennpunkte der romantischen Schule, und dann nach Paris, wo Friedrich Schlegel Sanskritstudien trieb. Philipp Veit besuchte hier mit Auszeichnung die polytechnische Schule, und nach Uebersiedelung der Eltern nach Köln das dortige Gymnasium. Als Schlegel und seine Gattin nach Wien zogen, kehrte Philipp nach Berlin zurück und besuchte mit seinem ältern Bruder das Graue Gymnasium. Als dieser sich der Malerei widmete, folgte Philipp seinem Beispiele und Beide bezogen zusammen die Akademie zu Dresden. Der damalige Director der Akademie, Friedrich Matthäi, war zwar ein etwas zopfiger Classicist, aber als Lehrer nicht ohne Bedeutung. Seine strenge Richtung sagte der innigen, religiösen Stimmung Veit's besonders zu; es bildete sich hier kein so scharfer Gegensatz zwischen Lehrern und Schülern wie in Wien. Veit war ein fleißiger Schüler und legte bei Matthäi einen festen Grund in der Technik seiner Kunst. Die Brüder besuchten dann die Mutter in Wien und wurden dort von dem schon im Leben wie ein Heiliger verehrten Pater Hofbauer in den Wahrheiten der christlichen Religion unterrichtet und von dem päpstlichen Nuntius Severoli getauft, Philipp am 9. Juni 1810. Der Aufenthalt in dem hochgebildeten Elternhause wirkte auf den durch klassische Studien wohl vorgebildeten, durch einen lebendigen Geist hervorragenden jungen Künstler auf das vortheilhafteste.

Mit freudigem Muthe folgte Veit 1813 dem Rufe des Vaterlandes gegen den allgewaltigen Napoleon; mit seinem Freunde Theodor Körner trat er bei dem Freicorps Lützow's ein, das er aber bald mit den reitenden Jägern des Brandenburger Cuirassier-Regiments vertauschte.

---

[1]) Wir folgen hier vielfach den Angaben in dem Vorwort des schönen Werkes: Dorothea von Schlegel und deren Söhne Johannes und Philipp Veit. Briefwechsel herausgegeben von Dr. J. M. Raich. 2 Bände. Mainz. Verlag von Kirchheim. 1881.

Eine glückliche Fügung brachte ihn hier in die nächste persönliche Verbindung mit dem romantischen Dichter, dem liebenswürdigen de la Motte Fouqué. Dieser schildert in seiner Selbstbiographie den jungen Waffengefährten, der sich in den Schlachten bei Dresden, Culm und Leipzig durch Tapferkeit und Umsicht auszeichnete, mit den schönen Worten: „Klar und heiter wie der Frühling, ernst und sinnig wie der Herbst."

Durch gründliche künstlerische und wissenschaftliche Vorbildung, durch ungewöhnliche geistige Reife wohl vorbereitet, trat Veit in Rom in den deutschen Künstlerbund ein, in welchem er sehr bald eine hervorragende Stellung einnahm.

Mit jugendlichem Eifer schloß er sich den Bestrebungen von Cornelius zur Wiederbelebung des echten Fresco-Bildes an und blieb dieser Richtung bis an sein Lebensende treu. Die al Fresco-Ausmalung eines großen Zimmers in der Mieth-Wohnung des preußischen General-Consuls Bartholdy gab den „Nazarenern" Gelegenheit, ihr Können zu zeigen und ihre Kräfte zu entwickeln. Cornelius, der sich gern „den Hauptmann der römischen Schaar" nennen ließ und die Führung der kleinen Schaar in der Hand hatte, bestimmte Bartholdy, einen biblischen Gegenstand malen zu lassen.

Mit Rücksicht auf die verfügbaren Wandflächen wurde die Geschichte des ägyptischen Josephs gewählt, und Cornelius, Overbeck, Schadow und Veit betheiligten sich an der Arbeit [1]).

Veit war der Erste, der sich auf seinem Atelier durch einen alten Maurer, der noch für Rafael Mengs die Fresco-Wände hatte präpariren helfen, ein Wandstück herstellen und die Erinnerungen des Alten dienlich sein ließ. Er versuchte gleich, einen Kopf zu malen; mit Staunen sah man ihm zu; er gelang vortrefflich, und nun begann das gemeinsame Weiterarbeiten. Veit übernahm aus der Geschichte Joseph's die Versuchung durch Potiphar's Weib und die Allegorie der „sieben fetten Jahre", das Gegenstück zu einem Lünetten-Bilde Overbeck's, „die sieben magern Jahre".

Noch ehe das Werk vollendet war, wurde der Saal der Casa Bartholdy ein Zielpunkt für Kunstfreunde und Neugierige, der Spott über die „Nazarener" verstummte, mit Stolz sahen die deutschen Kunstfreunde in Rom auf diesen ersten Sieg der neuen Kunstrichtung. Cornelius

---

[1]) Die Wandgemälde der Casa Bartholdy in der National-Galerie von L. v. Donap. Berlin 1889. S. 6, 31, 45. Es ist in hohem Grade erfreulich, daß die preußische Regierung durch den sehr geschickten Stefano Bardini die Fresken von den Wänden der Casa Bartholdy ablösen und aufrahmen ließ. Sie kamen im Herbst 1887 unversehrt in Berlin an und sind in dem Gebäude der National-Galerie in einem großen Seitenzimmer des dritten Geschosses sehr vortheilhaft aufgestellt.

schrieb am 6. Mai 1817 an den Kunsthändler Wenner in Frankfurt: „Ein sicheres, prophetisches Gefühl lebt in meiner Brust, daß die Kunst von dieser Seite zu einem neuen, schönen Leben durchbrechen wird.“

Auch der kunstverständige Graf Athanasius Raczynski sprach sich über die hohe Bedeutung dieser künstlerischen Leistungen aus: „Mir war jedesmal, so oft ich über die Schwelle des kleinen Zimmers trat, als stände ich vor der Krippe, aus der das in Armuth geborene, aber im heiligen Geiste reiche Kind, die neue deutsche Kunst, mit lebensvollem Auge mich ansah.“

Die Wirkung dieses großen künstlerischen Erfolges blieb nicht aus, nicht allein die deutschen Kunstfreunde, die Vertreter der preußischen Gesandtschaft und ganz besonders der kunstsinnige Kronprinz Ludwig von Baiern, sondern auch die Italiener traten auf die Seite der neuen Kunstrichtung. Auf die Empfehlung des berühmten Bildhauers Canova erhielt Veit den Auftrag, im Museo Chiaramonti im Vatican ein Fresco-Bild zu schaffen, welches die von Pius VII. ausgeführte Restauration des Colosseums verherrlichen sollte. Als Cornelius nach Deutschland zurückgerufen worden, trat Veit für ihn in der Villa Massimi ein und malte im Dante-Saale „Das Paradies“ als Deckengemälde. Führich schreibt darüber[1]): „Um mir einen Begriff von Veit's Kunst zu machen, war »Das Paradies« im Zimmer des Dante mehr als hinreichend. Im edelsten, großartigen Stile erfunden und ausgeführt, vereinigt es in sich alles, was eine schöne Gesinnung und echte Begeisterung als höhere Vollendung den Kunstwerken verleihen kann.“

Veit's Kunstbestrebungen waren in keiner Weise einseitig; nicht allein dem Fresco widmete er seine Kräfte, sondern auch in der Oelmalerei leistete er damals schon Ausgezeichnetes, sein Altarbild für die römische Kirche Trinità de' Monti, eine Himmelfahrt Mariä, erregte ungetheilte Bewunderung. Ernst Förster spricht sich darüber begeistert aus[2]): „Dieses Bild, in Oel auf Gold gemalt, ist von so außerordentlicher Schönheit und von so unberührt heiligem Sinn, dabei so vollendet in Zeichnung, Ausdruck und Ausführung, daß man vor einem Werke alter beglückter Zeit zu stehen meint.“

Während Cornelius, Schnorr und Schadow der neu erwachten deutschen Kunst im Vaterlande selbst als ausführende Meister und Lehrer in erfolgreichster Weise die Wege bahnten, blieb Veit als Hauptvertreter der deutschen Kunst in Rom, wo er nach Verheirathung mit

---

[1]) Philipp Veit, Deutscher Hausschatz. Zweiter Jahrgang. Vom October 1875 bis October 1876. Verlag von Fr. Pustet, Regensburg. S. 107.

[2]) Ernst Förster. IV. S. 222. Philipp Veit, Eine Charakteristik von Veit Valentin. Zeitschrift für bildende Kunst von v. Lützow. 15. Band. 1880. S. 73.

der begabten und liebenwürdigen Tochter des Bildhauers Pulini einen eigenen Hausstand gegründet hatte. Schon damals unterschied sich Veit vortheilhaft von seinen Freunden durch höhere Coloristik und durch seine Hingabe an die italienischen Vorbilder bis Andrea del Sarto hinab; kleinliche Detailbehandlung verschmähend, zielte er mehr auf's Große und Ganze ab, wobei der tiefen Empfindung keineswegs Abbruch geschah[1]).

Ludwig Richter besuchte im Spätherbste 1824 seinen Landsmann Veit, von dem er erzählte[2]): „Wie nahe lag es doch, hier in diesem Manne, für den ich eine so innige Verehrung fühlte, dessen Persönlichkeit durch hohe Geistesbildung, tief christlichen Sinn und herzlich schlichtes Wesen so ausgezeichnet war, den treuen Berather für die Fragen zu suchen, die mich im Innern so schwer beunruhigten."

Veit folgte 1830 dem Rufe seines Vaterlandes nach Frankfurt am Main als Director des neu gegründeten Städel'schen Kunst-Instituts.

In einer Charakteristik Veit's durch Valentin[3]) heißt es anerkennend: „In Philipp Veit gewann das neue Institut die Kraft, welche auf Generationen hinaus eine maßgebende Wirkung ausüben sollte. Denn der Maler, der bisheran nur eine private Thätigkeit ausgeübt hatte, sollte jetzt der Leitstern für die heranwachsende Jugend werden, und deren Lebensrichtung gestalten helfen."

Mit der Uebersiedelung nach Frankfurt beginnt der bedeutendste Abschnitt in des Künstlers Leben, die Zeit, welche die dauerndsten Früchte tragen sollte. Bald reihte sich eine zahlreiche Schaar talentvoller Schüler um ihn, selbst aus der ältern Kunstschule zu Düsseldorf wanderten junge Männer, wie Settegast, Lasinsky, Pose und Ihlée nach Frankfurt. Am meisten Aufsehen erregte jedoch Alfred Rethel's Uebersiedelung, dessen große Entwickelung erst von dem Einflusse Veit's datirt. Hand in Hand ging damit ein rastloses künstlerisches Schaffen; seine bedeutendste Leistung aus dieser Zeit ist das großartige Fresco-Bild im Städelschen Museum „Die Einführung des Christenthums in Deutschland" mit den Seitenbildern „Italia" und „Germania". Valentin glaubt[4]), „daß dieses Werk wohl eines der hervorragendsten sein möge, welche die religiöse Richtung der Malerei dieser Zeit überhaupt geschaffen hat. Jedenfalls tritt in ihm die das Bedeutende in großen Zügen erfassende Eigen-

---

[1]) Reber, Geschichte der neuern deutschen Kunst. Stuttgart 1876. S. 221.
[2]) Lebenserinnerungen von Ludwig Richter. Zweite Auflage. Frankfurt 1886. S. 168.
[3]) Zeitschrift für bildende Kunst von Lützow. 15. Band. 1880. Seite 74.
[4]) Valentin a. a. O. S. 74.

art des historischen Bildes, wie es der künstlerischen Anschauungsweise Veit's entsprach, am entschiedensten hervor."

Leider dauerte die schöne Wirksamkeit Veit's als Director des Städel'schen Instituts nicht lange Jahre. Veit legte 1843 die Directorstelle freiwillig nieder, nachdem man trotz seiner Einsprache Lessing's tendenziöses Husgemälde für das Städel'sche Museum angekauft hatte[1]), und wanderte mit seinem Atelier in das Deutschordenshaus zu Sachsenhausen, welches ihm der Deutschmeister, Erzherzog von Este, großmüthig zur Verfügung stellte. Veit blieb aber auch nach dem Ausscheiden aus seiner amtlichen Stellung der ideale Mittelpunkt der Frankfurter Künstlerschaft.

Zehn Jahre später verlegte er seinen Wohnsitz nach Mainz, wo er als Director der städtischen Bilder-Galerie sein Atelier im kurfürstlichen Schlosse einrichtete.

Erst im Jahre 1861 konnte der hochbetagte Meister zu seiner Jugendliebe in der Kunst, zur monumentalen Malerei in dem herrlichen Mainzer Dome, zurückkehren. Es wurde mit der Ausmalung der hohen Kuppel begonnen (das Osterlamm und die drei vorbildlichen Opfer); dann aber fanden sich, sobald einmal die Losung dafür gegeben worden, rasch einzelne Familien und Vereinigungen, welche für das Mittelschiff je eines der achtzehn Bilder aus „dem Leben Jesu" zu frommer Schenkgebung übernahmen. Veit machte die Compositionen, Cartons und Farbeskizzen, die Ausführung geschah durch seine Schüler: Settegast, Herrmann und Lasinsky. Während dieser Thätigkeit hatte Veit die große Freude, seine Jugendfreunde Cornelius und Overbeck bei sich zu sehen und ihnen seine Arbeiten zu zeigen. Cornelius rief ihm entgegen: „Aber, mein lieber Veit, du hast dich ja ganz verjüngt in dieser Composition."

Philipp Veit erlangte bei ungeschwächten Geisteskräften das hohe Alter von 84 Jahren und starb fromm und christlich, wie er gelebt, in der Nacht vom 17. auf den 18. December 1877.

Der offene und heitere Sinn, verbunden mit dem vollen Ernst einer christlichen Lebensauffassung, und die übrigen hervorragenden Eigenschaften des Geistes und Herzens, welche seine Mutter auszeichneten, und von

---

[1]) Dorothea v. Schlegel von Raich. Vorrede X.

In der interessanten dritten Vereinsschrift der Görres-Gesellschaft für 1890: Edward von Steinle und August Reichensperger, S. 23, sind die nähern Umstände, die Veit zur Niederlegung seiner Stelle bestimmten, von Steinle mitgetheilt. Reichensperger antwortete auf diese Mittheilung, daß er dieselbe an die gemeinsamen Freunde in Koblenz abgesandt habe und fügt bei: „Wie werden die Giftschwämme erst lustig aufschießen, wenn Herr Veit ein Mal den Rücken gewendet hat! Diese einzige Betrachtung läßt mich seinen übrigens gewiß durch die Ehre gebotenen Schritt bedauern."

der Nachwelt fast ohne Ausnahme verkannt wurden, waren auch ein Erbtheil des Sohnes und erwarben ihm die Verehrung Aller, die ihn näher kennen lernten.

Eine ausgeführte Lebensgeschichte des großen Künstlers und nicht weniger großen Menschen ist leider noch nicht vorhanden[1]), während seine Freunde und Gesinnungsgenossen Cornelius und Overbeck ihre Biographen gefunden haben.

Nur in dem Deutschen Hausschatz hat ein nahestehender Freund Veit's ein kurzes Lebensbild des damals zweiundachtzigjährigen Mannes entworfen, das bei der Zuverlässigkeit der thatsächlichen Angaben durch wohlthuende Wärme der Darstellung in hohem Grade anspricht.

Eingehender und für die Kunstgeschichte wichtiger ist die von uns schon angezogene Charakteristik durch Veit Valentin in der Lützow'schen Kunstzeitschrift und seine darauf fußende weitere Darstellung in dem bekannten Werke Dohme's über Kunst und Künstler des neunzehnten Jahrhunderts.

Als Ehren-Präsident des Mainzer Kunst- und Litteratur-Vereins konnte Veit sich dem öffentlichen Heraustreten nicht gänzlich entziehen, und hat sich wiederholt zu öffentlichen Vorträgen entschließen müssen. Von den achtundzwanzig Vorträgen und kleinern Schriften Veit's, die in seiner Familie aufbewahrt werden, sind nur wenige im Druck erschienen[2]). Veit konnte sich nicht entschließen, die Vorträge zu veröffentlichen; einem nahen Verwandten, der ihn dringend dazu aufgefordert hatte, schrieb er: „Meine Vorträge sind, wie du bemerkt hast, möglichst populair gehalten, Citate aus dem Gedächtnisse, für deren Richtigkeit ich nicht einstehen mag, auch ist Humor und Ironie nicht ausgeschlossen, aber gerade das erregt mein Bedenken, ich gelte so ziemlich für einen

---

[1]) Unser Bedauern wird getheilt von A. M. v. Steinle in der dritten Vereinsschrift der Görres-Gesellschaft für 1890: Edward v. Steinle und August Reichensperger. Köln 1890. J. P. Bachem. S. 21.

[2]) Im Drucke erschienen: 1. „Redende Bilder, ein Traum mit Illustrationen von Ph. Veit." Leipzig bei Veit & Comp. 1860.

2. Vortrag, gehalten von Ph. Veit im christlichen Kunstverein zu Mainz bei Gelegenheit der Ausstellung eines Christuskopfes am 15. März 1863, theilweise im Münchener Sonntagsblatt, Nr. 11, unter dem Titel: „Die Darstellung des Todes in der heidnischen und in der christlichen Kunst."

3. „Künstlerkämpfe, nebst einem Worte über Kirchenrestauration, Umrißskizze, aus der Mappe eines Betheiligten", erschienen mit unwesentlichen Veränderungen in den Historisch-politischen Blättern. LX. 6. Heft. 1867. S. 452.

4. „Ueber christliche Kunst. Vortrag, gehalten bei Eröffnung des christlichen Kunstvereins am 1. Februar 1860 in Mainz." Fünfter Jahrgang des Broschüren-Vereins, Nr. 2. Frankfurt am Main. 1869.

ernsten Mann, und wie soll es auf einmal heißen: der Veit hat den Schelm hinter den Ohren."

Am 11. Juli 1861 schrieb der verstorbene Bischof von Chersonnes, J. Th. Laurent, an eine Tochter Veit's und bat dringend um Veröffentlichung der Vorträge. „Mit herzlichem Danke schicke ich Ihnen die verschiedenen Schriften Ihres Herrn Vaters zurück, welche Sie so freundlich waren, mir mitzutheilen. Den Mann, den ich als großen christlichen Künstler kannte, habe ich da auch als tiefen christlichen Denker und ausgezeichneten Schriftsteller kennen lernen, und es ist nicht leicht, einen Zweiten unter den Künstlern zu finden, der das Gebiet der Kunst, welches er praktisch als Meister bebaut, zugleich theoretisch so beherrscht und durchdringt. Besonders ergriffen hat mich seine Auffassung der Kunst in ihrem steten Zusammenhang mit dem Leben und der Geschichte, und besonders erbaut hat mich die beständige Mäßigung und Milderung des geistreichsten Humors, der die Blößen der Zeit zu geißeln weiß, durch die liebevollste Billigkeit, die jedes Verdienst erkennt."

Auch einem so schön und richtig begründeten Wunsche gegenüber konnte Veit sich in seiner Bescheidenheit nicht zur Veröffentlichung entschließen. Er schreibt am 29. August 1861 an eine seiner Töchter: „Daß ein Bischof Laurent die Vorträge liest und lobt, könnte mich stolz machen, aber ein Blick darauf ist hinreichend, mich niederzubeugen."

Nachdem uns Gelegenheit geboten worden, die hinterlassenen Vorträge durchzusehen, konnten wir uns nur aus voller Seele dem Wunsche des Bischofs Laurent anschließen; unsere an die Familie Veit gerichtete Bitte wurde freundlich aufgenommen. Da uns nur ein mäßiger Raum zur Verfügung steht, mußten wir uns auf eine Auswahl unter den Vorträgen beschränken, die aber auch nicht alle, theils aus Rücksicht auf noch lebende Personen, theils aus andern Gründen, jetzt schon veröffentlicht werden können.

Die zehn Vorträge, welche wir unsern Lesern bringen, sind durch ihren manchfaltigen Inhalt und ihre edele Sprache in hohem Grade geeignet, zu zeigen, in welchem Umfange und in welcher Vertiefung Veit die bildende Kunst und vorzüglich die Malerei auch theoretisch beherrschte. Bei der historischen Richtung, welche die neuere Kunst-Wissenschaft genommen hat, ist es natürlich, daß die entsprechende Litteratur von Gelehrten und nicht von Künstlern bearbeitet wird; es ist deshalb von besonderm Interesse, wenn einmal ein bedeutender Künstler seine Ideen und Urtheile über die bildende Kunst und deren Entwickelung ausspricht und sich dabei einer populairen Fassung bedient. Wer Veit nur aus seinen hinterlassenen Kunstwerken kennt, wird sich freuen, aus den Vorträgen den edeln Charakter des Redners, seine tief christliche Ueber-

zeugung und seine umfassende, außergewöhnliche Bildung kennen und ehren zu lernen.

Da noch keine Biographie Veit's vorhanden ist, glauben wir auch eine Pflicht der Dankbarkeit zu erfüllen, wenn wir sein Andenken wieder bei dem deutschen Volke in ehrende Erinnerung bringen; wir hoffen, daß sein gediegenes, ernstes, und, wenn nöthig, scharfes Wort in vielen Herzen einen freudigen Widerhall finden werde [1]).

Bonn, im Januar 1891.

L. Kaufmann.

---

[1]) Das Portrait Veit's, das wir unserer Schrift voranstellen, ist die Vervielfältigung einer Bleistiftzeichnung, in Rom kurz nach den Kriegsjahren für die Eltern Veit's von ihm selbst gezeichnet. Sie ist bisher noch nicht veröffentlicht worden. Wir können nicht unterlassen, unser Bedauern darüber auszusprechen, daß es uns nicht mehr möglich geworden ist, diese Schrift der ehrwürdigen Gattin Veit's, die am 4. December 1890 zu Mainz im Alter von 84 Jahren verstarb, noch bei Lebzeiten zu überreichen. Die Verewigte war die würdige Gattin des Altmeisters christlicher Kunst, ausgezeichnet durch wahre Frömmigkeit, ein Muster der christlichen Hausfrauen. (Mainzer Journal. 5. Dec. 1890.)

Ein naher Freund der Familie Veit schrieb kurz nach dem Tode der Frau Karoline Veit: „In der Verklärten ist eine bedeutsame Zeugin einer großen Epoche vaterländischen Kunstschaffens der Erde entrückt, aber nicht um in Vergessenheit zu gerathen, sondern als ein erhabenes und leuchtendes Beispiel einer echten Künstlergattin an der Seite des kunstmächtigen Gemahles, mit welchem sie nun in der Ewigkeit und in der Herrlichkeit Gottes wieder vereinigt ist."

Laut gütiger Mittheilung des Geistlichen Raths Herrn Dr. Schneider in Mainz vom 27. Februar 1891 hat derselbe den ganzen künstlerischen Nachlaß Veit's für die Sammlung von Mainz erworben. „Veit steht in diesen geradezu verborgenen Schätzen größer da, als einer seiner Kunstgenossen."

I.

Der Schild des Achilles[1])

nebst allgemeinen Bemerkungen über bildende Kunst und ihre Grenzen.

Vortrag gehalten am 11. November 1853 im Kunst- und Litteratur-Verein zu Mainz.

Unter den manchfachen die Kunst betreffenden Gegenständen erlaube ich mir für dieses Mal Ihre Aufmerksamkeit auf einen zu lenken, der, obwohl dem klassischen Alterthum entnommen, doch auch für uns „Spätlinge der Zeit" noch allgemeines Interesse hat, und wegen seiner nähern Beziehungen zur bildenden Kunst nicht ungeeignet sein dürfte, in einem Kunstverein ausführlicher besprochen zu werden.

Es ist dies der berühmte Schild des Achilles, wie denselben uns Homer in dem 18. Gesang der Iliade beschreibt[2]). Und nicht ohne Absicht wähle ich dieses Thema, da diese herrliche Schilderung des un-

---

[1]) Im Jahre 1833 wurde das Städel'sche Institut zu Frankfurt aus dem zu klein gewordenen Hause des Stifters in das neugekaufte Haus auf der Mainzerstraße verlegt. Dies gab Veit eine willkommene Gelegenheit, auch dem Frescobilde in seiner neuen Heimath Eingang zu verschaffen. Veit führte vier Deckengemälde in einem der für die Gipssammlung bestimmten Säle aus, wozu er den Stoff der griechischen Sagengeschichte entnahm. In dem zweiten Saale traten an die Stelle der Bilder bedeutungsvolle Symbole. Höchst sinnig war über der Statue des Borghesischen Achilles der von Hephästos gearbeitete Schild des Achilles dargestellt. Von diesem Schilde hat das Städel'sche Institut eine in Gold gehöhte, auf bräunlichem Papier ausgeführte Federzeichnung. — Kunst und Künstler des neunzehnten Jahrhunderts von Dohme. Achte bis zehnte Lieferung. Seite 146. 147. Leipzig. Verlag von E. A. Seemann. 1883.

[2]) Ilias XVIII, 478 ff.

sterblichen Dichters in dessen Werken nicht nur eine der reizendsten, vollendetsten Episoden bildet, an und für sich betrachtet, ein vollkommen in sich geschlossenes, abgerundetes Ganze ausmacht, sondern auch noch mehr als jedes andere eine günstige Veranlassung bietet, zu zeigen, mit welch' richtigem Sinn, mit welchem feinen Tact und tiefer Kenntniß der größte Dichter des Alterthums auch eine rein künstlerische Aufgabe zu fassen und zu geben verstand.

Ohne Sie daher mit archäologischen Erörterungen zu ermüden, Erörterungen, die ohnehin bei weitem noch nicht zum Abschluß gekommen sind, ist es vielmehr vorzugsweise diese vom rein künstlerischen Standpunkt aus durch den Dichter erfaßte Seite des Achilles-Schildes, die ich Ihrer Beachtung zuwende. Es bietet nämlich dieser Schild eine Reihe der anziehendsten Bilder des griechischen Volkslebens, eines Volkes, dem vor allen andern die Gabe des Schönheitssinnes als besonderes Erbtheil zugefallen war, und wenn man die hinreißende Lebendigkeit der Schilderung betrachtet, den Reichthum der Gegenstände, die der Dichter uns in dieser unvergleichlichen Beschreibung vorführt, die angenehme Abwechslung ernster und heiterer Begebenheiten, die, ich möchte sagen, malerische Gruppirung der einzelnen Scenen, so wird auch der Laie fast unwillkürlich gezwungen, in seiner Phantasie sich alles bildlich zu gestalten, und es ist kein Wunder, wenn schon mehrere Künstler, von dieser Schilderung ergriffen, mit größerm oder geringerm Erfolg sich daran wagten, diesen Schild des Achilles dem Dichter nachzubilden.

Ist es doch, als ob Homer ein wirkliches schon vorhandenes Kunstwerk vor sich gehabt hätte, so genau, so ausführlich, bis in die geringsten Details eingehend ist dessen Beschreibung; oder vielmehr, was mir wenigstens wahrscheinlicher ist, als wollte er durch diese Beschreibung den Künstlern seiner Zeit eine Aufgabe stellen, als habe er zugleich durch die Art und Weise, wie er diese Aufgabe stellte, darthun wollen, daß er die eigenthümliche Grenze, die dem Künstler dem Dichter gegenüber gezogen ist, genau kenne — und hat er dadurch bis zur Evidenz thatsächlich bewiesen, daß er eben so gut und wohl noch besser als die meisten Theoretiker unserer Zeit es wußte, daß eine jede dieser Künste, obwohl in manchen Beziehungen verwandt, ein besonderes Gebiet beherrscht.

Und in der That, welche Verschiedenheit ist nicht in diesen Gebieten! Während die Poesie sich frei in der Zeit bewegt, ist die bildende Kunst auf einen begrenzten Raum angewiesen; während der Dichter, in kühnem Fluge sich erhebend, eine Begebenheit sich genetisch entwickeln läßt, kann der Künstler nur einen Moment, eine Situation erfassen, — das Vor- und Nachher ist von seiner Darstellung ausge-

schlossen, und nur mühsam und mit großer Ueberlegung, in der er alle Nebenbeziehungen möglichst unterordnet, vermag er es, sein Werk so zu gestalten, daß der Hauptgedanke dem Beschauer klar und deutlich entgegentritt. Man möchte fast behaupten, daß bei ihm, bei dem Künstler, der schwierigere Theil seiner Aufgabe, mehr noch als in dem Schaffen, in dem Hinweglassen besteht, da er alles in einen Hauptpunkt zusammendrängen muß, nur eine isolirte Handlung zu schildern vermag, und alle die reizenden Nebenbilder und Ausschmückungen, die dem Dichter in so vollem Maße zu Gebote stehen, dem bildlichen Kunstwerk, selbst sparsam angewandt, leicht den einheitlichen Gesammteindruck benehmen.

Darin, in dieser Oekonomie der Auffassung, so wie in der richtigen Wahl des Momentes, liegt wohl für den Künstler die große Schwierigkeit, wenn er ein dichterisches Werk wiederzugeben hat, und oft wird es vorkommen, daß er gerade die Stellen, die in der Dichtung die schönsten, die ergreifendsten sind, mit wahrhaft heroischer Entsagung bei Seite setzen muß, weil sie entweder überhaupt nicht darstellbar sind oder nur eine Verwirrung hervorbringen würden.

Diese Schwierigkeit wächst nur mit der Ausdehnung des Stoffes; und ist sie schon eine bedeutende bei einer ausführlichen Beschreibung irgend einer geschichtlichen Begebenheit oder bei künstlerischer Behandlung des Epos, so wird sie bei der eines dramatischen Werkes fast als unübersteiglich erscheinen, da ein Zusammendrängen der verschiedenen Momente in Einen eben zur Unmöglichkeit wird.

Nur mit größter Vorsicht, mit genauer Erwägung wird ein solcher Stoff ausnahmsweise als Gegenstand bildlicher Darstellung zu wählen sein; und selbst dann, wenn alle Mittel angewendet und erschöpft wurden, und das Werk einer glücklichen Vollendung entgegenreift, wird es der Beschauer und am tiefsten der Künstler selbst empfinden, daß es ihm in den Mitteln seiner Kunst nicht gegeben ist, dem Dichter nachzuringen, um den Eindruck, den dieser hervorzubringen vermag, vollständig genügend wiederzugeben.

Man denke sich beispielsweise irgend eine besonders ansprechende Scene eines dramatischen Dichters bildlich dargestellt: etwa die bekannte Zusammenkunft der Königin Elisabeth mit der unglücklichen Maria Stuart[1]). Allerdings wird der Künstler, außer dem effectvollen und doch harmonischen Colorit, der reichen charakteristischen Gewandung, dem Adel der Gestalten und andern sonstigen Anforderungen auch in dem Ausdruck der Köpfe eine feine physiognomische Kenntniß an den Tag legen, und durch Miene und Geberde bei der Einen den verletzenden

[1]) Schiller's Maria Stuart. Dritter Aufzug, vierter Auftritt.

Stolz, bei der Andern eine edele Schwärmerei bezeichnen können; aber die eigentlichen Motive der Handlung so wie ihre Folgen liegen außerhalb des Rahmens, und immer wird der Beschauer die gekränkte Eitelkeit, die Rachsucht, die kalt berechnende Politik, der das edele Haupt zum Opfer fiel, hinzudenken müssen.

Den Unkundigen wird das Bild gänzlich kalt lassen, und der Künstler muß schon von vornherein eine Vertrautheit mit dem Gegenstande voraussetzen, die nicht immer und überall zu finden sein dürfte.

Oder eine andere Scene eines bekannten dramatischen Meisterwerkes: wenn Wilhelm Tell auf Geßler's Geheiß seinem eigenen Sohne den Apfel vom Haupte schießt[1]). Der Dichter vermag, wenn man auch des endlichen Erfolges im voraus ganz sicher ist, uns in einer ängstlichen Spannung zu halten, man folgt allen Bewegungen des erregten Vaters, man fürchtet in diesem schrecklichen Moment für die Sicherheit seiner Hand, und tausend Empfindungen bestürmen uns, die selbst durch den Verzug noch gesteigert werden, bis es endlich bei dem sicher gelungenen Schuß wie ein Stein von unserm Herzen fällt und wir in den allgemeinen Jubel mit einstimmen.

Alles dies fällt bei dem Bilde weg; die Sehne bleibt ewig gespannt, der Pfeil wird nie vom Bogen losschnellen, und über das Schicksal des Knaben werden wir beständig im Dunkeln sein. Aller Aufwand von technischer Fertigkeit, correcter Zeichnung, schöner Gruppirung und Färbung wird nicht ausreichen, um dasjenige auch nur annährend wiederzugeben, was der Dichter in wenigen Worten auszudrücken vermag.

Wenn daher die Wahl eines solchen Stoffes nicht durchweg zu tadeln ist und eine glückliche Lösung desselben schon manch' erfreuliches Kunstwerk hervorbrachte, so ist und bleibt sie im Allgemeinen doch immer eine mißliche Sache, indem sie die eigentliche Grenze des Darstellbaren überschreitet.

Es ließe sich sonach annehmen, daß überall, wo die Handlung in Rede und Reflexion übergeht, sie das Gebiet der bildenden Kunst verläßt und das der Poesie betritt. Und da Klarheit und einfache Deutlichkeit Haupterfordernisse eines guten Kunstwerkes sind, so wird einen Jeden mehr oder weniger gerechter Vorwurf treffen, der seinen Stoff, sei es aus der Geschichte, sei es aus dem Epos oder sonst einem dichterischen Werke so wählt, daß die Darstellung sich für sich selbst nicht erklären kann, daß sie nicht deutlich zu werden vermag, und daß sein Werk, welches gewissermaßen selbst ein Commentar sein soll, wieder eines längern Commentars bedarf, um überhaupt nur verstanden zu werden.

---

[1]) Schiller's Wilhelm Tell. Dritter Aufzug, dritte Scene.

Schon aus diesem Grunde der Deutlichkeit — abgesehen von den höhern Motiven der Belehrung, der Erhebung, der Erbauung, und wenn man auch eine allgemeine Kenntniß des Gegenstandes immer voraussetzen muß, indem man sonst überall nur unverständliche Hieroglyphen erblicken würde —, schon aus diesem Grunde werden es, außer den großen, bedeutenden Scenen älterer und neuerer Profan-Geschichte doch immer noch die dem religiösen Gebiete angehörenden Gegenstände sein, wie sie in großartigen Zügen im alten und neuen Testament gleichsam nur angedeutet, der Phantasie noch einen weiten Spielraum gewähren, die eine stets unerschöpfliche Quelle der Darstellung für die historische Kunst aller Zeiten und aller Völker bilden. Und sehr würde man irren, wenn man behaupten wollte, es seien diese Gegenstände durch die unzähligen Werke älterer Meister bereits so erschöpfend behandelt, daß sich ihnen keine neue Seite mehr abgewinnen lasse. — Noch lange nicht! — Noch lange wird man das große Thema einer Kreuzigung, einer Grablegung, einer Auferstehung, einer jungfräulichen Mutter in Schmerz und Freude und wonniger Verklärung in unendlichen Variationen behandeln dürfen, ohne zu befürchten, den Reiz der Neuheit zu verlieren, oder den Zeitgenossen unverständlich zu werden, wenn nicht, was Gott verhüten wollen, eine Nacht der Barbarei eintritt, die den Menschen für alles, außer für den rohesten Sinnengenuß, unempfänglich macht.

Dann, aber auch nur dann, wenn die Menschen bis zu dem Grade thierischen Stumpfsinnes gesunken sind, daß ihnen diese ernsten erhabenen Gegenstände nicht mehr munden, daß sie ihnen schaal und abgedroschen erscheinen, daß sie dieselben überhaupt nicht mehr verstehen, wird es einem Künstler, wenn dann ein solcher noch existirt, vielleicht durch die Umstände geboten scheinen, nach dem Krassesten zu greifen[1]), durch widrige, wenn auch naturgetreue Darstellung halb vermoderter Köpfe und andere greuelvolle Mord- und Blutscenen die entnervte Phantasie aufzustacheln, um so durch den Reiz der Neuheit, wie durch einen galvanischen Strom in einem Cadaver, noch einige Scheinbewegungen des Lebens hervorzurufen.

Bis dahin aber wird es gerathen sein, sich zu begnügen mit dem, was wir besitzen, für den großen Reichthum, der uns in diesen Stoffen als ein noch ungeschmälertes Erbtheil überliefert worden, dankbar zu sein und ihn durch ein Haschen nach augenblicklichem Effect nicht zu zersplittern

[1]) Das Museum Wiertz in Brüssel bietet Proben der abschreckendsten Darstellungen, wie „der lebendig Begrabene", „Gedanken und Visionen eines Enthaupteten", „die letzte Kanone". Catalogue du Musée Wiertz. Bruxelles. Imprimerie de Adolphe Mertens. 1873.

und zu vergeuden, nicht nach Gegenständen zu greifen, die das edelere Gefühl verletzen.

Und so groß ist die Fülle, die uns in dem Umfang der heiligen Schriften geboten wird, so reich die Auswahl, daß auch für den, dessen Sinn sich mehr zu dem Lieblichen, Zarten neigt, eine unendliche Quelle bildlichen Stoffes sich in ihnen eröffnet. Der anmuthigen patriarchalischen Scenen nicht zu gedenken, die in anziehendster Weise ein Familienleben schildern, wie es nur in der ursprünglichen Einfalt morgenländischer Sitten zu finden sein dürfte. — Welche Reihe von sinnigen, ich möchte fast sagen, idyllischen Scenen in den Büchern Tobias und Ruth! Welche Manchfaltigkeit in denen der Könige und der Propheten! Und nun die Legenden und Sagen mit ihren charakteristischen eigenthümlichen Gestalten, die das große Thema in tausend Variationen gleichsam begleitend umspielen! Mit einem Wort, sowohl das Erhabene als das Liebliche, das Göttliche und wieder das rein Menschliche umfaßt dieser Kreis in so weitem Maße, daß, wenn sich auch für alle kommenden Zeiten die Kunst damit beschäftigt, sie diesen Stoff doch nicht bewältigen, viel weniger erschöpfen kann, wie er denn auch hier nur oberflächlich berührt zu werden vermag.

Doch selbst hier, selbst in diesem reichen Cyclus der ergiebigsten und dankbarsten Gegenstände für die bildende Kunst finden sich wieder solche Aufgaben, deren Behandlung ungemein schwierig wird, welche die Grenzen der Kunst überschreiten, indem ihre eigentliche Bedeutung mehr noch als in der Handlung, in den ausgesprochenen Worten liegt, und sich Worte eben nicht malen lassen.

Wer kennt nicht das herrliche Bild Titian's in der Dresdener Galerie, Christus mit dem Zinsgroschen? Dieses Meisterwerk von Färbung und harmonischer Wirkung? Und doch wird man, bei aller Bewunderung die man diesem Bilde zollt, gestehen müssen, daß der eigenthümliche Reiz desselben eben nur in dieser außerordentlich gelungenen Farbengebung besteht, so wie in der edeln Haltung und dem feinen Contrast der Köpfe und andern mehr äußerlichen Schönheiten, daß die Sache selbst aber nicht vollständig gegeben ist und auch nicht gegeben werden kann. Denn, ich frage Sie, wird es je einem Künstler auch nur entfernt möglich sein, durch seine Leistung den tiefen Sinn der Worte auszudrücken: „Gebet dem Kaiser was des Kaisers, und Gott was Gottes ist“?

Etwas Aehnliches ist es mit der Bergpredigt. Die kunstreichste Gruppirung, die feinste Individualisirung der Köpfe wird nicht vermögend sein, den Inhalt der Rede zu ersetzen, und kaum würde dieser Gegenstand noch Vorwurf für bildende Kunst sein, gehörte er nicht

nothwendiger Weise zu einem Cyclus, und will man nicht, wie ein neuerer begabter Künstler[1]) mit Glück gethan, die acht Seligkeiten durch besondere Bilder gleichsam als erläuternde Erklärung hinzufügen. Die alten Meister freilich hatten in ihrer Unbefangenheit noch die Freiheit, durch Sprüche, die aus dem Munde ihrer Gestalten hervorgingen, die Worte einigermaßen zu ersetzen, wie denn selbst Orgagna[2]) in seinem poetischen Bilde „der Triumph des Todes“ im Campo Santo von Pisa, in welchem er eine fröhliche Gesellschaft zeigt, die mitten in ihren Vergnügungen von dem Verhängniß dahin gemäht wird, während anderseits die Armen und Preßhaften umsonst ihre verstümmelten Gliedmaßen nach dem Tode ausstrecken, um aus diesem Jammerthale erlöst zu werden, sich noch dieser Aushülfe bedient. Christus als Weltrichter erscheint auf alten Kunstwerken oft mit einer Lilie auf der einen Seite des Hauptes, und mit einem gezückten Schwerte auf der andern, um die beiden Momente der Seligsprechung und der Verdammung in Einem zusammenzufassen. Diese Freiheit haben wir nicht mehr, auch bin ich weit entfernt, sie zurückzuwünschen, und schon Michel Angelo in seiner gewaltigen Schöpfung des jüngsten Gerichts, wohl erkennend, daß er, um die Einheit nicht zu stören, zwischen beiden Momenten zu wählen habe, entschied sich für den der Verdammung, läßt selbst den Himmel und seine Bewohner vor dem fürchterlichen Richterspruche erzittern, und auch die Seligen umfaßt grauenvolles Zagen und Beben, was vielleicht die einzige richtige Erklärung dieses gigantischen Werkes sein dürfte, indem man sonst wirklich nicht recht begreift, warum sich selbst die Heiligen im Himmel so ungeberdig benehmen. Und hierin bildet Michel Angelo den entschiedensten Gegensatz zum Fra Angelico da Fiesole, der, während er die Seligkeit des Himmels mit besonderer Vorliebe so unendlich lieblich schildert, sich in seinem zarten Sinn nie entschließen konnte, die Qual der Verdammten auszudrücken, und sich gewöhnlich für sie mit ein paar dunkeln Farbenklexen begnügt.

Fest also sind die Grenzen der Poesie und der bildenden Kunst gezogen, und eine jede von ihnen beherrscht ein ihr eigenthümlich zugehörendes Reich; womit indessen nicht gesagt sein soll, als seien nicht

---

[1]) Edward Ritter von Steinle. Die hohe, eigenartige Meisterschaft, welche die in der Rheinecker Burgkapelle ausgeführten, die Bergpredigt des Heilandes darstellenden Wandgemälde kundgeben, hatte zur Folge, daß der Name des Künstlers weithin genannt ward. Erinnerungen an Edward Ritter von Steinle von Dr. A. Reichensperger. Frankfurt a. M., A. Foesser Nachfolger. Seite 74.

[2]) Orgagna oder Orcagna, entweder ein besonderer Beiname, Goldwechsler, oder zusammengezogen aus Arcagnolo, eigentlich Andrea di Cione. J. Burckhardt, Der Cicerone. Band 3. S. 749. Leipzig, E. Seemann. 1869.

Ausnahmen gestattet, als sei es in gewissen Fällen nicht erlaubt, ja sogar geboten, eine Uebertretung zu wagen, und in fremdem Gebiet, wie man zu sagen pflegt, eine Blume zu pflücken.

Es läßt gar schön und zierlich, wenn bisweilen die Sculptur bei der Malerei sich einen Schmuck entlehnt, wenn der Maler eine dichterische Episode einflicht, und hingegen der Dichter eines seiner Bilder mit besonderer Vorliebe, wie man es wohl bezeichnet, ausmalt. Selbst in das Reich der Töne vermag er einzugreifen, und durch eine eigenthümliche Tonschwingung und durch den Klang der Worte, deren er sich bedient, seine Dichtung zu beleben.

Wie Dante's Sprache in seiner divina Commedia, wenn er Scenen der Hölle schildert, schroffer lautet, und sich selbst bis zur Härte steigert, während sie in denen des Paradieses in melodische Weichheit sich auflöst, ist bekannt. In bei weitem gesteigertem Maße finden sich derartige Wortklänge bei andern Dichtern. Ich erinnere nur an den Virgilischen Vers [1]) „quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum“, um das Dröhnen der Erde beim Galopp eines Pferdes zu bezeichnen; an das Ovidische Froschgequak [2]) „quamvis sint sub aqua sub aqua maledicere tentant“; an den Vossischen Hexameter von einem fallenden Stein: „Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor;“ an das Zerbrechen einer Wagenachse in Racine's Phädra [3]): „L'aissieu crie et se rompt“ und Aehnliches. Wie sich denn nicht leugnen läßt, daß solche Klänge, solche Worttöne oft viel und wesentlich zur Vollendung des dichterischen Stils beitragen können. Aber *τὸ μέτρον ἄριστον*, Maß halten ist das Beste. Dieses griechische Axiom gilt auch hier; und wie leicht solche Zierden der Sprache in widrig tändelnde Künsteleien ausarten können, liegt nahe.

Ueberhaupt, wenn ein Besuch auch wohl willkommen ist, wird es nicht wohl gestattet sein, daß unter dem Vorwand schwesterlicher Verwandtschaft sich die eine der Künste bei der andern im fremden Hause förmlich häuslich niederlasse. Und wie Kenner der Musik es stets als einen Fehler bezeichnen, wenn der Tonkünstler zu sehr malt, so darf auch der Maler über Färbung und Ton, was allerdings selbst schon in dem Worte eine Verwandtschaft mit der Musik andeutet, die Strenge der Zeichnung nicht versäumen, ebensowenig der Bildhauer das Gebiet der Malerei zu dem seinigen machen, und umgekehrt.

Ein gänzliches Zerstören, ein leichtfertiges Verwischen der Grenzen der in sich verschiedenen Künste und Kunstarten bleibt stets bedenklich,

---

[1]) Virgil's Aeneis VIII. 596.

[2]) Ovid. Metam. VI. 376.

[3]) Phèdre par J. Racine. Acte V, Scene VI.

und hat namentlich in neuerer Zeit zu einem Unheil, einer Verwirrung der Begriffe und des Urtheils geführt, von der sich viel sagen ließe. Wer hörte es nicht schon der modernen Glasmalerei als einen besonderen Vorzug nachrühmen, daß es ihr endlich gelungen sei, die strenge Bescheidenheit der ältern durch brillante Farbenwirkung zu überbieten, so daß sie sich wirklich recht zart und weich ausnehmen würde, fast wie ein Staffeleibild, wenn nur nicht die fatalen Bleiconturen wären! [1]) Ein musivisches Werk, ein Frescogemälde soll seinen ihm eigenthümlich zugehörenden Charakter verleugnen und durch Helldunkel und Farbenschmelz mit der Oelmalerei wetteifern. Der moderne Holzschnitt will es dem Kupferstich gleich thun. Stein wird wie Holz und Holz wird wie Stein behandelt und bemalt. Dabei respectirt keine der Künste mehr die Würde der andern, keine will sich mehr unterordnen, an ein gemeinsames Zusammenwirken ist kaum noch zu denken! Jede für sich will sich allein rücksichtslos Geltung verschaffen! Die Ornamentik erdrückt die Malerei, die aus ihrer reichen Umgebung kaum noch hervorzuschauen wagt; dafür sucht diese sich wieder zu rächen, und zerstört die Verhältnisse der Architektur. Diese hinwiederum tritt allen andern nicht selten feindselig entgegen, sündigt auf ihre Weise, und weiß bei aller Gelehrsamkeit oft nicht wo aus und ein. Und so befinden wir uns in einem chaotischen Wirrwarr, in einem Zustand, den man trostlos nennen könnte, wenn nicht hie und da Besseres auftauchte.

Es hat ein geistreicher Schriftsteller behauptet, wir ständen jetzt am Register des Buches, wo der ganze Inhalt noch ein Mal in Kürze uns vorgeführt wird; und wahr ist es, in der Kunstwelt sind jetzt Römer und Griechen, Byzantiner, Gothiker, Romantiker, Roccoco, Zopf und Chinesen, alle Epochen, alle Kunstrichtungen in buntem Gewirre, natürlich nur zum Schein, ohne innere Wahrheit, gleichmäßig repräsentirt; wir haben neben der Wahl auch die Qual, und die allgemeine Gleichgültigkeit, über die man so oft klagen hört, wird bei diesem Maskengedränge nur zu begreiflich. Wer an dieser Verwirrung schuld ist? Gestehen wir es offen: großentheils sind es die Künstler selbst, die, wären ihnen in den noch vorhandenen Vorbildern nicht feste Anhaltspunkte und Regeln des Schönen gegeben, welche nicht ungestraft sich umstoßen lassen, noch einige Entschuldigung verdienten; so aber haben sie, indem sie fast willenlos sich der Strömung überließen, und der Signalzeichen nicht mehr achteten, das Kunstschiff in eine so bedenkliche Nähe von Klippen und Sandbänken gleiten lassen, daß nur schwer ein Ausweg zu finden ist,

[1]) Die von König Ludwig I. von Baiern geschenkten Münchener Glasfenster im Kölner Dom wurden lange Zeit über ihren Werth geschätzt; sie fallen entschieden unter den Tadel Veit's.

und sie in Gefahr stehen, wenn es noch länger so dauert, daß ihnen der Proviant gänzlich ausgehe.

Es würde nicht schwer sein, diesem Sündenregister ein vielleicht noch längeres der Nichtkünstler zur Seite zu stellen; und sehen wir uns in dieser Anarchie zunächst nach Trost und Hülfe in unserer neuern Kunstlitteratur um, so werden wir leider auch da, statt uns zu orientiren, meist nur rathlose Verworrenheit erblicken.

Wenn man auch anerkennen muß, daß es bei Vielen, die sich mit größerer oder geringerer Geschicklichkeit auf diesem Felde umhertummeln, und sich mit löblichem Eifer und großer Sorgfalt der Sache ihrer Pflegebefohlenen annehmen, keineswegs an geistreichen Gedanken, lehrreichen Winken und trefflichen Rathschlägen mangelt, so ist dabei nur zu bedauern, daß sich diese Rathschläge oft diametral entgegengesetzt sind, so daß man wirklich nicht weiß, welcher von ihnen zu befolgen sei. Der Eine sieht das Heil in treuer Nachahmung der Natur, der Andere im Idealen. Bald soll man griechisch, bald mittelalterlich malen und bauen, dann soll wieder aus Vereinigung aller Stile ein neuer gebildet werden. Einige meinen, das Nationale sei Stoff und Stil zugleich, Andere suchen ihn im Gegentheil, im Allgemeinen. Bald soll die ältere Kunst ganz ignorirt, bald soll auf ihr gefußt werden, um Gott weiß welche bisher noch unbekannte Höhe zu erreichen. Ein Mal ist es die Landschaft, dann das Genre, dann die Historie, die zum Fundament der überschwänglichsten Gedanken dienen. Für die richtige Wahl eines Stoffes werden wenig brauchbare Winke ertheilt. Manche bezeichnen die christliche Kunst als höchst verderblich, während sie es doch trotz ihrer Antipathie nicht unterlassen können, sich stets an ihr zu reiben. Andere lassen die christliche Kunst wohl noch gelten, meinen aber doch, eine größere Zuthat von Sinnlichkeit könne ihr nicht schaden, während Andere wieder im Extremen zu weit gehen, und alles in neuerer Zeit Errungene schonungslos verwerfen u. s. f.

Durch alles dies wird wenig für uns gewonnen, das einzige Resultat ist eine immer mehr überhand nehmende Hyperkritik, die jedes reine, unbefangene Wohlgefallen an einem Kunstwerk immer mehr verkümmert und in dem Auffinden der Mängel und Gebrechen ihre einzige Freude sucht. Hierzu kommt noch, daß, gleich wie die Aerzte eine so unleserliche Hand schreiben, daß ihre Recepte kaum zu entziffern sind, auch der Stil in den meisten dieser Kunstabhandlungen so verwickelt und schwulstig, die Worte, in welche sich die dunkeln Orakelsprüche ihrer Weisheit hüllen, so unklar sind, daß der mit der modernen Terminologie nicht sehr vertraute Leser seine eigene Muttersprache kaum noch erkennt. Selten wird das Rechte gesagt, noch seltener wird es recht

gesagt, und so ist es einem schlichten Künstler, der ohnehin mit so vielen ihm allein bekannten Schwierigkeiten zu kämpfen hat, fast nicht zu verargen, wenn er, von allen diesen meist unpraktischen Spitzfindigkeiten ermüdet, in einer Art von Verzweiflung die ganze moderne Kunstlitteratur als unnützen Ballast bei Seite wirft und unbekümmert seinen eigenen Weg verfolgt.

Kurzum, innerhalb und außerhalb der Mauern wird gesündigt [1]; überall erblicken wir babylonische Verwirrung, und alles drängt darauf hin, daß, soll nicht das ganze Gebäude, wie jener Thurm, in formlose Trümmer zerfallen, das einzige feste Fundament wieder aufzusuchen sei, welches so schmählich verlassen wurde.

Wie ein verirrter Wanderer, der vor seinen Füßen nur bodenlose Abgründe erblickt, sich nicht unbesonnen in sie stürzen mag, so wird es auch hier gerathen sein, bis zu einem sichern Ausgangspunkte zurückzukehren, um von da aus eine Bahn einzuschlagen, auf der allein der wahre Fortschritt möglich ist.

Doch, anstatt länger altklug an der Zeit zu mäkeln und ihre Gebrechen aufzudecken, wird es erquicklicher sein, nach diesen trüben Aussichten wieder zu den mehr heitern Bildern unseres Dichters und zu dem Achilles-Schilde uns zurückzuwenden.

Mit bewunderungswürdigem Scharfsinn hat Homer, dieser bei aller körperlichen Blindheit so große Seher und Hellseher, in seiner poetischen Kunstaufgabe des Achilles-Schildes alle die erwähnten Klippen für den Künstler vermieden und ihm dadurch die Aufgabe erleichtert, wenn sie auch immer noch eine schwierige bleibt. Alles darin erklärt sich genügend aus sich selbst. Jede einzelne Scene ist ein für sich verständliches plastisches Bild, welches das Ganze vervollständigt. Alles Dramatische ist fern gehalten, keine der vorkommenden Personen wird redend eingeführt, während es in andern Gesängen seines Gedichtes wahrlich nicht an langen wortreichen Reden fehlt. Hier sind es keine kalten Allegorien, sondern alles ist Handlung, Bewegung, Leben, durchwebt von feinen, der Natur abgelauschten Zügen. Nichts überschreitet die Möglichkeit plastischer Darstellung. Und so hat Homer, der alle die bändereichen Werke, die seither über diesen Gegenstand verfaßt wurden, nicht gelesen hat, keine der neuern Theorieen der schönen Künste kannte, der wohl nie der Sitzung einer Kunstakademie beiwohnte, um sich von einem gelehrten Aesthetiker das Wie und Was zu malen sei, vordemonstriren zu lassen, für alle Zeiten ein bleibendes Muster hingestellt, auf welche Art der Dichter einen Stoff für bildende Kunst zu behandeln habe, um dem Künstler

---

[1] Iliacos intra muros peccatur et extra. Horat. Epist. lib. I. 2. 16.

die Aufgabe zu ermöglichen, und die Beschreibung eines Kunstwerkes wird durch ihn wieder zu einem Kunstwerk, was man nicht allen Beschreibungen nachrühmen kann.

Thetis, die Meeres-Göttin, die Mutter des Helden Achilles, wußte, daß dem Leben ihres geliebten Sohnes Gefahr drohe. Um diese wo möglich abzuwenden, sucht sie ihn mit undurchdringlichen Waffen zu schützen und entschließt sich deshalb, dieselben bei Vulcan oder Hefästos, dem Schmiedegott, zu bestellen. Und an wen konnte sich die besorgte Mutter besser wenden, als an diesen kunsterfahrenen Gott, der, abgesehen davon, daß er ihr einige Verpflichtung hatte, eine solche Fertigkeit besaß, und zugleich eine so gründliche Kenntniß von den Gesetzen der Mechanik, daß er einst zwanzig Dreifüße schmiedete, die, auf goldenen Rädern befestigt, sich von selbst in die Versammlung der Götter bewegten und auch auf seinen bloßen Wink wieder zurückkehrten; der, weil er in Folge eines Sturzes an beiden Füßen lahm war und nur mühselig einherging, sich Jungfrauen aus Gold verfertigte, die ihn im Gehen unterstützten, und die zugleich mit Verstand begabt waren! Eine so complicirte Maschinerie, daß sie selbst in unsern Tagen ihres Gleichen suchen würde.

Nachdem Thetis den Palast des Gottes erreicht, läßt indessen Homer, als ein feiner Kenner des Schicklichen, sie nicht direct zu ihm gehen, sondern erst bei dessen Gemahlin, der Venus, eintreten; wohl auch um anzudeuten, daß, ist erst ein Mal das leicht erregbare Herz der Frau zum Mitleiden gestimmt, in ihrer Gegenwart der Mann nicht gut eine Bitte abschlagen könne.

Nach den herkömmlichen, auch jetzt noch üblichen Begrüßungen und Empfangsfeierlichkeiten, ruft Venus ihren Gemahl von der Arbeit ab, der auch sogleich, wohl denkend, daß es sich um etwas Wichtiges handeln müsse, als gehorsamer Ehemann seine Geräthschaften bei Seite legt, und seine Werkstätte verläßt, um zu hören, was es denn gebe.

Nun denke man sich aber diese Gestalt des Vulcan, dieses gefeierten Gottes, dem unzählige Altäre errichtet waren, dem zu Ehren öffentliche Spiele und Wettläufe griechischer Jünglinge gehalten wurden, dem eine ganze Insel geweiht war, man denke sie sich nicht als eine vom überirdischen Glanz der Gottheit strahlende Erscheinung, man lasse alle idealen Gedanken bei Seite. Er stellt sich dar als simpler Schmied; und nicht etwa als ein feingebildeter, umgänglicher, wie man es wohl von einem Gemahl der Venus, der Göttin der Schönheit erwarten sollte, nein, als ein gewaltiger, durch die Gluth der Esse gerötheter, noch dazu hinkender Feuerbeherrscher. Homer nennt ihn bei dieser Gelegenheit ein r u ß i g e s U n g e h e u e r, und er selbst findet es nöthig, ehe er in dem Frauengemache erscheint, vorher etwas Toilette zu machen und sich

mit einem Schwamm Schultern, Brust und Nacken von Ruß und Schweiß zu säubern.

Es hat diese Scene etwas eigenthümlich Naives und, da es bekanntermaßen fast allen Künstlern, wenn sie von Damenbesuchen überrascht werden, auf ähnliche Art ergehen kann, so ist es für sie nicht unangenehm, sich bei solchen Anlässen und Verlegenheiten, wenn sie auch nicht gerade bei cyklopischen Arbeiten betroffen werden, mit dem Beispiele eines griechischen Gottes trösten zu können.

Hefästos also begibt sich zu den ihn erwartenden Frauen, und da Allwissenheit nicht eben zu den wesentlichen Attributen der Götter Griechenlands gehört und ihr Wissen nur selten das eines weisen Sterblichen übersteigt, so läßt er sich erst ausführlich die Wünsche der jammernden Thetis vortragen, bevor er der tiefbetrübten Mutter tröstend zuspricht und ihr seine Hülfe zusagt.

Es könnte diese eigenthümliche Geistesbeschränkung des Wissens der griechischen Götter, wie sie in dieser und in vielen andern derartigen Vorkommenheiten sich zeigt, einer Beschränkung, die sie nicht selten den gröbsten Irrthümern aussetzt und tief in der ganzen Mythologie begründet zu sein scheint, vielleicht einigen Aufschluß gewähren über den räthselhaften Ausdruck von, ich möchte sagen, dumpfer Bewußtlosigkeit, den man bisweilen in ihren Physiognomien bemerkt haben will, und der einen seltsamen Contrast bildet zu den sonst so herrlich ausgebildeten Gestalten. Wie dem auch sei, leugnen läßt es sich wenigstens nicht, daß die Büsten eines Homer, Plato, Sokrates und selbst die eines griechischen Rhetors in der Gesichtsbildung einen höhern Grad von Intelligenz verrathen, als die meisten ihrer Gottheiten.

Nachdem nun die Bestellung der Waffen ergangen und bereitwillig angenommen worden, kehrt Hefästos alsbald in die Schmiede zurück, setzt die Bälge, 20 an der Zahl, in Bewegung, die Esse sprüht Funken, er schwingt den gewaltigen Hammer und die Arbeit beginnt.

Die Beschreibung des Schildes bei Homer ist so reich und mit den ausgeführtesten Bildern geschmückt, daß ich fast glaube, es müsse einem Jeden, der beauftragt wäre, diesen Schild bildlich darzustellen, bei erster Durchlesung dieser reichen Beschreibung ungefähr so zu Muth sein, wie jenem Maler bei der Aufgabe in dem bekannten Liede: „Mein Herr Maler, will er wohl uns abkonterfeien, mich den reichen Bauer Kohl und mein Weib Mareien, Michel, meinen ält'sten Sohn, meine Töchter kennt er schon, Ursel, Grethel, Trinen, haben gute Mienen. Mal er mir das ganze Dorf und die Kirche drinnen, Michel führt ein Fuder Torf und die Mägde spinnen 2c. 2c." Wenigstens ist es mir so ergangen. Wie ist dieser Stoff zu bewältigen? Wie ist diese Masse zu ordnen? Wie

ist es möglich, diese vielen Gestalten, diese verschiedenen Scenen und Begebenheiten in einen Raum zu bringen und noch dazu in den engen Raum eines Schildes?

Und doch findet sich auch hier bei genauerer Betrachtung wieder ein Aufschluß, eine Lösung durch den Dichter selbst. Er selbst gibt uns den Leitfaden in die Hand, um aus diesem Labyrinth zu gelangen, und da alles vorzüglich auf eine richtige Eintheilung ankommt, und, ist diese erst gefunden, sich alles Uebrige leichter daran reiht und ordnet, so finden wir auch diese klar durch ihn angegeben.

Das Gedicht zerfällt nämlich offenbar in drei große Massen oder Kreise. In dem ersten die Beschäftigung der Städte, beginnend mit dem Hochzeitszug, dann der Rechtshandel auf dem Markt und endlich der Krieg. Zweitens, zweiter Kreis, die Beschäftigung des Landlebens, Ackerbau, Viehzucht, Weinlese. Drittens, ein fröhliches Fest mit Gesang und Tanz. Den Mittelpunkt des Schildes bildet die alles erleuchtende Sonne nebst den Himmelszeichen, die den Wechsel der Jahreszeiten andeuten, und das Ganze wird am Rande durch das Meer umschlossen.

Es ist bekannt, daß nach der Vorstellung der Alten die Erde flach gebildet war, von dem endlosen Meer, dem Sinnbilde der Ewigkeit, umströmt, und nach dieser poetischen Auffassung, wenn sie auch eine irrige war, wie jetzt jeder Schulknabe es weiß, gestaltet sich der Schild des Achilles, in höherm Sinne, zu einem großartigen Bild der ganzen Erde, mit ihren Bewohnern und ihrem verschiedenartigen Treiben und Leiden.

II.

Ueber die Verzweigungen der Kunst

vorzüglich über Genre- und Landschafts-Malerei.

Vortrag, gehalten im Kunst- und Litteratur-Verein zu Mainz am 20. Januar 1854.

Nachdem es mir in einem frühern Vortrag, bei Gelegenheit einer nähern Besprechung des homerischen Achillesschildes, vergönnt war, einige Bemerkungen über bildende Kunst zu machen, erlaube ich mir Ihre Aufmerksamkeit noch einmal für diesen Gegenstand in Anspruch zu nehmen und, während wir dort hauptsächlich die historische Kunst in's Auge faßten, an dem heutigen Abend auch einen Blick in andere Gebiete zu werfen und zwar in die jetzt so reich blühenden Gebiete der Landschafts- und der Genre-Malerei, wobei ich Gelegenheit haben werde, auch noch andere Verzweigungen in Kürze zu berühren.

Da nämlich unsere Zeit in allen Theilen der Kunst so Vieles und Verschiedenartiges bietet, da in ihr die entgegengesetztesten Richtungen mit Aufwand großer Kräfte und Fähigkeiten sich geltend machen, namentlich aber die Landschafts- und die Genre-Malerei, diese größern Kunstzweige, eine früher nicht gekannte Ausdehnung gewonnen haben, so könnte es leicht als eine beschränkende Einseitigkeit ausgelegt werden, wenn man den Blick absichtlich für solche Thatsachen verschlösse und die Bedeutsamkeit dieser neuern Errungenschaften nicht genugsam würdigte.

Und zwar würde nicht nur Jeden, der überhaupt sich mit diesem Gegenstande beschäftigt, sondern noch mit weit größerm Recht den ausübenden Künstler dieser Vorwurf der Einseitigkeit treffen, wollte er, wenn er auch jedes Einzelne nicht gleichmäßig bewundern kann, doch das viele Treffliche in diesen neuern Leistungen ignoriren, die Sache selbst in ihrer Gesammterscheinung und vollen Berechtigung nicht anerkennen.

Wenn ich es mir daher zur Aufgabe stelle, eine Umschau auch in diesen Theilen der Kunst zu halten und Landschaft und Genre als gesonderte Glieder des großen Ganzen zu betrachten, so ist es gewiß nicht in der Absicht, dagegen zu polemisiren, weit weniger noch um den Maßstab der Kritik an einzelne Werke zu legen, sondern vielmehr um in dieser wohl nie in solchem Maße dagewesenen Selbständigkeit dieser Kunstarten eine große bedeutende Erweiterung der bisher bekannten Grenzen zu begrüßen.

Zwar würde ich weder der Erste noch der Einzige sein, der in dieser Trennung der Gewalten in der Kunst, in diesem Zerfallen des großen Reiches in einzelne kleine unabhängige Staaten nur ein trauriges Anzeichen der Schwäche, des sinkenden Alters, erblickte. Vielfach sind schon Stimmen laut geworden von solchen, die entweder aus Abneigung vor allem Ungewöhnlichen, oder weil sie überhaupt die neuere Richtung perhorresciren, diese Zersplitterung der Kunst in verschiedene Abarten und Fächer lebhaft beklagen und in ihr nur einen Beweis des allgemeinen Verfalles sehen wollen.

In der guten alten Zeit, so behaupten sie, in den großen blühenden Kunstepochen wußte man von dieser Eintheilung nichts. Im Dienste des Altares und des Vaterlandes erzogen und herangereift, weihte die Kunst all' ihre Kräfte der Ausschmückung des Tempels oder suchte in dankbarer Erinnerung an die Großthaten heldenmüthiger Vorfahren bei den Zeitgenossen und bei dem kommenden Geschlechte eine hochherzige Nacheiferung zu erwecken. Nichts stand ihr ferner als das Herabziehen der hohen Vorbilder in das Gemeine, Alltägliche; und erst der neuern Zeit, der Zeit der Impietät und des Egoismus war es vorbehalten, die heilsamen Schranken zu überschreiten, sich unter dem Schein freier Entwickelung zu isoliren, eben so viele neue Gattungen zu schaffen, als es Gegenstände der Darstellung gibt, und die eine allumfassende Kunst in historische und religiöse, in Landschafts-, Genre-, Portrait-, Thier- und Blumen-Malerei und der Himmel weiß in wie viele andere Fächer noch aufzulösen. Und was wurde dadurch gewonnen? Nichts als eine traurige Mittelmäßigkeit in allen Gattungen.

Weit entfernt, daß der menschliche Fleiß, wie doch zu vermuthen wäre, wenn er in einseitiger Richtung nur auf Eines sich verlegt, nur Eines ausschließlich cultivirt, in diesem Einzelnen eine höhere Meisterschaft erreichen sollte, so sehen wir in der Kunst gerade das Gegentheil. In keinem Theil ist man vorangeschritten. Oder lassen sich die neuern Landschaften mit denen eines Titian oder eines andern Venetianers vergleichen? Sind die Portraits eines Rafael, Holbein, van Dyk durch die Neuern etwa übertroffen? Und auch in untergeordneten Gattungen,

wie zierlich und fein auch manche Thiere ausgeführt werden, so daß selbst ein Maler in der Schweiz deshalb den Namen Katzen-Rafael[1]) erhielt, was sind diese und andere derartige Leistungen im Vergleich der Thiergestalten der alten Künstler auf den Wandmalereien in Pompeji, mit dem Pferde des Marc Aurel[2]), einem ägyptischen Löwen oder einem Pferdekopf des Parthenon?[3]) Was der große Kunststrom an Breite gewonnen, hat er überall an Tiefe eingebüßt. Alles hat sich verflacht, in allem und jedem sind wir im Vergleich zu den universellen alten Meistern zurückgegangen, und nothgedrungen muß man bekennen, daß bei diesem Fachwesen der Ausdruck des Pfuschens von einem dieser Fächer in das andere nur allzu gerechtfertigt erscheint.

So ungefähr lauten die Klagen, welche von denen erhoben werden, die auf die unwiederbringliche Herrlichkeit älterer Kunstepochen blicken und sich mit der neuern Zeit durchaus nicht befreunden können oder wollen. Und wie viel Wahres auch in ihnen liegen mag, wie sehr man es auch bedauern kann, daß es uns nicht gegeben war, auf dem angebahnten Wege gleichmäßig fortzuschreiten, so würde es doch wieder unbillig sein und nur eine unfruchtbare Mißstimmung verrathen, wollte man darüber das, was die neuere Zeit gerade durch diese Trennung der Künste erreichte, in Bausch und Bogen verwerfen und dem vielen so sehr Erfreulichen und Gediegenen, was sie in Landschafts-, Portrait-, Genre- und Thier-Malerei hervorbrachte, die Anerkennung verweigern; wie man denn namentlich auch in Bezug auf die letztere Gattung bekennen muß, daß die Alten nur selten das eigenthümliche Leben der Thiere so wahr und tief erfaßten, als es jetzt geschieht.

Alles, was auf dem Boden der Kunst naturwüchsig emporgetrieben, die Dauer einer ephemeren Modeerscheinung in so hohem Grade übertrifft, verdient, wie auch der Ursprung sein möge, volle Beachtung und Würdigung, abgesehen von der Vergeblichkeit aller Bemühungen, den dahin rollenden Zug hemmen zu wollen. Und nach dem bekannten Spruche „Eines schickt sich nicht für Alle, sehe Jeder, wie er's treibe,

---

[1]) Gottfried Mind lernte als armer Junge bei Pestalozzi zeichnen und wurde dann Maler. Er lebte fast nur im Umgange mit Katzen, die er so genial und schön zu malen wußte, daß er den Beinamen „Katzen-Rafael" erhielt. Er starb 1814 zu Bern.

[2]) Das Pferd des Marc Aurel steht auf dem viereckigen Platze des Capitols in Rom. Es ist gut gearbeitet und lebendig bewegt, vielleicht dem Streitrosse des Kaisers nachgebildet. Burckhardt, Der Cicerone, II. Band, S. 515. Leipzig bei Seemann, 1869.

[3]) Die Bildwerke, zum Theil Meisterwerke des griechischen Zeitalters, die sich zu Athen in dem Parthenon, dem von den Türken zerstörten Tempel der Athene, befunden hatten, führte 1800 Lord Elgin nach England und verkaufte sie an den Staat. Das sind die berühmten „Elgin Marbles" in London, von denen sich vollständige Abgüsse in Berlin und Dresden befinden.

sehe Jeder, wo er bleibe, und wer steht, daß er nicht falle" [1]), wird es besser sein, der Sache ihren Lauf zu lassen, die nutzlosen Klagen einzustellen, wenn man auch nicht thätig folgen kann, sich in das Unvermeidliche fügen und der getrosten Erwartung leben, daß auch für die Zukunft noch viel Schönes und Herrliches aus einem Zustande sich entwickeln werde, in welchem man sich bis jetzt, als zu neu und zu fremdartig, noch nicht zurechtfinden kann.

Es ist ohnehin diese Trennung der Kunst in die vielen Fächer so durch den allgemeinen Gang der Ereignisse bedingt und historisch begründet, daß sie sich dem aufmerksamen Beobachter nicht als eine willkürlich gemachte, sondern als eine reine Nothwendigkeit in Folge früherer Vorgänge erweisen wird.

Es möge tiefern Forschungen überlassen bleiben, diese innere Nothwendigkeit nachzuweisen und die Gründe zu entwickeln, aus denen sich nach dem ganzen historischen Verlauf dieses selbständige Auftreten der Genre- und Landschaftsmalerei herleiten läßt. Für unsern Zweck genüge die Bemerkung, daß diese Erscheinung keineswegs eine isolirte ist, daß sie in innigem Zusammenhange steht mit ähnlichen in ganz andern Gebieten des menschlichen Denkens und Forschens, daß, während sich hier eine mehr rationalistische Auffassung höherer Wahrheiten Bahn brach, auf dem Gebiete der Kunst ebenfalls ein Streben nach materieller Naturwahrheit und Sinnentäuschung über eine ideale Richtung die Oberhand gewann und sich in Folge davon die Künste trennten.

Ein gutes, solides Fundament fand sich dafür allerdings schon in der altdeutschen Schule im Gegensatz zu der italienischen vor, und ich möchte deshalb auch keinen Anstand nehmen, die ganze Genremalerei als ein aus dem echt germanischen Geist hervorgegangenes Erzeugniß zu vindiciren, wenn auch das Wort selbst ein französisches ist. Sei es, daß ein eigenthümlicher Zug des nationalen Charakters den Deutschen nach einer Richtung hin drängte, vor welcher der Italiener durch seine vertrautere Bekanntschaft mit der antiken Welt mehr bewahrt blieb; sei es, daß selbst klimatische Verhältnisse ihren Einfluß geltend machten, immer werden wir eingestehen müssen, daß in den Werken altdeutscher Meister die ersten Elemente jener mehr materiellen Anschauung sowohl in der Formenbildung als in der Auffassungsweise deutlich hervortreten, und daß namentlich durch Albrecht Dürer, diesen hervorragenden Geist, diese Seite scharf ergriffen und zu höchst markirtem Gepräge ausgebildet wurde.

---

[1]) Schlußstrophe aus Goethe's Beherzigung.

Als Beleg möge nur hier eines seiner Blätter erwähnt werden: die Geburt Mariä[1]) darstellend, wo uns das ganze, gewiß von ihm selbst genau beobachtete und mit eigenthümlicher Laune wiedergegebene, geschäftige Treiben einer altdeutschen Wochenstube vorgeführt wird. Die Mutter wird von theilnehmenden Nachbarinnen unterstützt und gepflegt, eine Wiege wird herbeigeschleppt, während die von anstrengender Nachtwache ermüdeten Wartefrauen aus hölzernen Kannen Labung schöpfen oder das neugeborene Kindlein baden. Es ist durchgängig die Behausung eines ziemlich bemittelten Nürnberger Spießbürgers, und schwebte nicht oben ein Engel, der nur deshalb das Rauchfaß zu schwingen scheint, um die Atmosphäre zu verbessern und die Luft zu reinigen, so würde nichts daran erinnern, daß hier etwas Heiliges vorgeht. Wie anders würde ein Italiener diesen Gegenstand aufgefaßt haben!

Wir hatten vor Kurzem Gelegenheit, hier die Copie eines berühmten Rafaelischen Bildes zu sehen, die Kreuztragung Christi. Nun vergleiche man damit ähnliche Scenen aus Albrecht Dürer's Passionsgeschichte, und man wird über die Verschiedenheit erstaunen. Während dort alles edel und groß gehalten ist und selbst die Schergen noch mit einer gewissen Würde sich benehmen, ist hier die Rohheit, ja die Gemeinheit nichtswürdiger Landsknechte vorzugsweise hervorgehoben, und mit besonderer Lust scheint der Künstler in das Charakteristische dieser gemeinen Naturen einzugehen[2]). Es ist das Leben in der ihn umgebenden Form,

---

[1]) Das Urtheil Veit's über den bekannten Holzschnitt Dürer's aus der großen Folge: „Unser Frauen Leben“ erscheint etwas zu scharf, die rührende Naivetät und die Unbefangenheit der Darstellung haben dieses Blatt zu einem der beliebtesten bei allen Dürer-Freunden gemacht. Viel mehr noch als das Marienleben Dürer's gehört eine Zahl der kleinen Kupferstiche dem Genre an, von denen wir hier nur einige nennen: „Der Dudelsackpfeifer“, „Der Marktbauer“, „Die drei Bauern“, „Die Wirthin und der Koch“. Dürer ist hier dem von ihm hochverehrten Martin Schön gefolgt, unter dessen Blättern mehrere, wie „Die reisende Familie“, „Der Müller mit dem Esel“, „Die beiden bewaffneten Männer“, ganz entschieden Genrebilder genannt werden können.

[2]) Wenn Veit in den Darstellungen aus der Leidensgeschichte bei Dürer im Vergleiche mit den Italienern ganz besonders die Rohheit und Gemeinheit nichtswürdiger Landsknechte hervorhebt, dann scheint er die hohe Würde und die große Kraft, die Dürer gerade an die Gestaltung des Erlösers selbst verwandt hat, nicht genugsam zu würdigen. Dürer hat das Leben und Leiden Jesu in einer Tiefe erfaßt, wie vor ihm und nach ihm kein Meister. Das Leiden bildete einen Lieblingsstoff der ältern deutschen Meister, während es den Italienern weniger zusagte, und dennoch verehrte Rafael die Darstellungen Dürer's aus dem Leiden Christi im Kupferstiche und im Holzschnitte so sehr, daß er die Wände seines Arbeitszimmers damit schmückte und in seinem berühmten Spasimo di Sicilia, der Kreuztragung Christi, eine Beeinflussung Rafaels durch Dürer nicht zu verkennen ist. Woltmann, Geschichte der Malerei, Band II, S. 668. Gustavo Frizzoni, Alberto Durero e sue relazioni coll' arte italiana e coll' umanismo dell' epoca. Archivio Veneto. Tom. XVI. p. I. p. 26, 27. Venezia 1878. Danko, Die Vesperbilder Rafael

welches sich, nicht etwa unbewußt, wie mehr oder weniger bei allen Künstlern, sondern aus freier Wahl erfaßt, in den meisten seiner Werke widerspiegelt, und es bedurfte nur einer consequent durchgeführten Entwickelung der schon vorhandenen Keime, ein williges Fortschreiten mit der in der ganzen Zeitrichtung liegenden Strömung, um einen Stand der Dinge hervorzurufen, den Einige beklagen, Andere mit lebhaftem Jubel begrüßen.

Es ist eben hier Aehnliches eingetreten, wie bei einer durch die Umstände herbeigeführten nicht mehr zu verhindernden Parzellirung eines großen Landbesitzes. Die groß und mündig gewordenen Kinder erlangen ihre männliche Reife, es genügt ihnen nicht mehr, sich in untergeordneter Stellung zu bewegen, sie verlangen nach Haus und Hof und, da der Majoratsherr, ohnehin in seiner Würde gesunken, das Regiment nicht mehr zu führen versteht, auch seine Aufführung nicht allweg untadelhaft ist, so setzt sich ein Jedes ohne weitere Verhandlungen in Besitz, etablirt sich so bequem als möglich, sucht Aecker und Felder nach bestem Wissen und Kräften zu bebauen, und es erübrigt nur, ein friedliches Abkommen zu treffen, um nicht gänzlich aus dem frühern Besitzstand verdrängt zu werden und wenigstens Einiges aus der großen Theilung zu retten.

So sehen wir allerdings, daß die frühere Zeit in der Kunst diese Zersplitterung in so vielerlei Unterabtheilungen nicht kannte. Es gab nur ein Gebiet, ein großes Besitzthum. Der Mensch, als Ebenbild Gottes, nahm unangefochten die vornehmste Stelle ein, und um ihn, als um ihren Mittelpunkt, reihten sich die andern Künste als seine Zierde, sein Schmuck, seine dienenden Gehülfen. Die Landschaft erschien nur als bescheidener Hintergrund, um seine Gestalt zu heben, die Thiere schmiegten sich demüthig zu seinen Füßen. Naturgetreue Darstellungen in Blumen und Früchten oder in Perlen und Edelsteinen an der Gewandung waren nur darauf berechnet, diesen König der Schöpfung wie tributpflichtig zu schmücken oder ihn daran zu erinnern, daß er die Erde, sein Geburtsland, noch nicht gänzlich verlassen habe. Aber in Allem und Jedem war er, der Mensch, der eigentliche und alleinige Herrscher und Gebieter.

Allmälig indessen wuchs diese dienende Umgebung zu einer immer mehr sich ausdehnenden Größe, die Senklinge des alten Stammes wucherten auf in üppiger Entfaltung, die Landschaft verdrängte den Menschen fast gänzlich aus ihrem Bereich und duldete ihn höchstens nur, alles Schmuckes beraubt, als winzige Staffage. Selbst die Thierwelt emancipirte sich von seiner Zucht und zeigte, daß sie recht

---

Santi's. Tübingen 1878, S. 30. Albrecht Dürer von L. Kaufmann. 2. Aufl., Freiburg bei Herder, S. 76, Note 2.

wohl auch ohne ihn bestehen könne, so daß wir in unzähligen Bildern, bezeichnend genug Paradiese[1]) genannt, die verschiedenartigsten Thiere auf phantastische Art gruppirt sich wild durcheinander bewegen sehen, ohne eine menschliche Gestalt zu erblicken — Paradiese, aus denen der Mensch vertrieben! Jetzt kommt es sogar vor, daß sich die Thiere als Menschen geberden wie zum Hohn des verthierten Gebieters.

Auch sein früherer reicher Hausrath ward ihm als werthvolle Beute entrissen, und in wie vielen Prachtstücken sehen wir nicht goldene und silberne Gefäße mit köstlichen Früchten und halbgeschälten Citronen, Marmorvasen, Blumen, Juwelen und künstlich geschliffene Gläser und andere Preciosen, wie geraubtes Kirchengut, in malerischer Unordnung aufgezeichnet!

Und er selbst, dieser König und Herrscher, was beginnt er, nachdem er so schmählich aus seiner Heimath verstoßen worden? Er flüchtet sich und zwar in wunderlicher Selbstverkennung und mit einiger Keckheit zu den Göttern Griechenlands; er sucht einen Platz im Olymp, um wenigstens einen Schein von Würde zu retten. Auch fühlt er sich da eine Zeit lang ganz behaglich eingebürgert, bis man oben entdeckt, daß er doch eigentlich keinen Heimathsschein aufzuweisen hat und ihn als Eindringling wieder auf die Erde zurücksendet, wo er noch immer stolz genug als homerischer Held oder als allegorische Figur einherschreitet, bis er, auch dieser undankbaren Rolle bald müde, bei dem Genremaler um Aufnahme nachsucht und froh sein muß, dort eine edlere, angemessenere Stellung zu finden, wenn er nicht, wie zur Schmach mit Lumpen nothdürftig bekleidet, in elenden Dorfschenken Unterkunft suchen soll.

Kein Wunder, daß er endlich lebensüberdrüssig sich in das dichteste Schlachtengewühl stürzt, entweder einen mittelalterlichen Harnisch umschnallt und die Partisane zur Hand nimmt, um zu Worringen mitzufechten oder als Hussit unter Ziska und später unter Wallenstein zu dienen, oder die Bärenmütze eines Grenadiers der alten Garde aufstülpt, um in unzähligen Schlachten seinen Todesmuth zu zeigen, wenn er es nicht vorzieht, nach den Sandsteppen Algeriens überzuschiffen, um in Beduinentracht als Patriarch des alten Testaments aufzutreten. Auch da ist indessen seines Bleibens nicht, und nachdem er als Tyroler Wildschütz neben einer getödteten Gemse in Betrachtungen über die Wechselfälle des menschlichen Lebens sich versenkt, rafft er sich wieder auf, führt als Räuber in den Apenninen ein unstätes Leben oder nimmt

[1]) Von den sog. Paradies-Bildern ist vielleicht das berühmteste das von P. P. Rubens und Johann Breughel gemeinschaftlich ausgeführte große Gemälde im Staats-Museum zu Haag. Johann Breughel, gewöhnlich der Sammt- oder Blumen-Breughel genannt, führte, ebenso wie Lucas Cranach, noch mehrere Paradies-Bilder aus.

den Schafpelz um und pfeift als Pifferaro sein Liedlein, vertändelt seine Zeit mit costümirten Italienerinnen, kehrt zurück und findet gar Geschmack an der seltsamen Tracht der Hessenmädchen, wird Matrose, Leineweber, mauvais sujet, und nur selten glückt es ihm, als Dorfschulmeister oder Schreiber eine bescheidene Anstellung zu finden; ja selbst als Schafhirt droht ihm Gefahr, neben seinen theilnehmenden Schafen vom Blitz erschlagen zu werden [1]).

Dies ist in kurzem Ueberblick sein trauriges Loos! Leicht möglich, daß dieses Schicksal ein selbstverschuldetes ist, leicht möglich, daß er selbst so lange incognito einherging, bis er seine eigene Würde vergaß oder als eine unbequeme Last abwarf, so lange und oft mit dem, was man so gewöhnlich Natur nennt, buhlte, bis ihm endlich diese Natur in ihrer Gewalt über den Kopf wuchs, und daß sich auch hier die gerechte Strafe des Hochmuths und der Sinnlichkeit zeigte. Möglich auch, daß er endlich zu besserer Erkenntniß gelangt, reumüthig zurückkehrt und nach so manchem Mißgeschick, nach so vielen durchspielten Rollen wieder von seinem Erbe Besitz ergreift und für die Zukunft klüger wird. Hat man doch schon Aehnliches erlebt.

Scheint es sonach, als sei man zu der Annahme berechtigt, eine so ungewöhnliche Sonderung der Kunst in verschiedene Künste habe noth-

[1]) Veit entnahm hier die charakteristischen Gegenstände für das Genre den zur Zeit seines Vortrags oder doch nicht lange vorher vielfach besprochenen Gemälden, von denen er voraussetzen konnte, daß sie größtentheils auch seinen Zuhörern nicht unbekannt sein würden. Das berühmte Bild des Belgiers Nicaise De Keyser, „Die Schlacht bei Worringen", fand am Rhein einen solchen Beifall, daß der Kölner Kunstverein eine Lithographie nach diesem Gemälde als Nietenblatt vertheilte. Bei den Hussiten dachte Veit an die Gemälde von Karl Friedrich Lessing aus der Geschichte von Huß, während die „Bärenmütze eines Grenadiers der alten Garde", die „Sandsteppen Algeriens" und die „Beduinentracht der Patriarchen des alten Testaments" an den Franzosen Horace Vernet erinnern. Dieser entnahm mit besonderer Vorliebe dem Soldatenleben die Gegenstände seiner Gemälde, sein „Abschied Napoleon's von der alten Garde in Fontainebleau" ist eine Glorification der napoleonischen Armee. Nachdem er den Orient kennen gelernt hatte, malte er biblische Darstellungen streng in orientalischem Gewande, und würdigte dadurch die erhabenen Gestalten der biblischen Tradition zu gewöhnlichen Kindern der Wüste herab. Bei dem „Räuber in den Abruzzen" denkt man an das Bild Lessing's „Der Räuber und sein Söhnchen". Die „Pifferari" und die „costümirten Italienerinnen" waren vielfach Motive für Gemälde von den damals sehr beliebten Leopold Robert und August Riedel, während „Die Hessenmädchen" sehr glücklich von dem Frankfurter Jacob Dielmann dargestellt wurden. Rudolph Jordan, bekannt durch seinen „Heirathsantrag auf Helgoland", blieb dem Leben der Strandbewohner, „den Matrosen", treu. Karl Hübner erregte durch sein Bild „Die schlesischen Weber", aus Veranlassung einer Hungersnoth in Schlesien vor 1848 gemalt, großes Aufsehen, und Veit konnte unterstellen, daß seine Zuhörer bei den „Lumps" an diese Einführung des ersten socialen Tendenzbildes denken würden. „Der vom Blitz erschlagene Schafhirt", ein Bild des Frankfurters Jacob Becker, jetzt im Städel'schen Museum, war sicher all' seinen Zuhörern auch in Mainz wohl bekannt.

wendig erfolgen müssen, als sie es nicht mehr vermochte, der angestrebten Unabhängigkeit ihrer einzelnen Theile Einhalt zu thun, als diese im Bewußtsein ihrer Entwickelungsfähigkeit eine mehr sinnliche Anschauungsweise zur Basis nahmen, um darauf zu fußen, eine Täuschung der Sinne als nächstes Ziel in's Auge faßten, so liegt die Frage nahe, ob nicht, wenn man in der Kunstgeschichte forscht, auch schon in frühern Epochen eine ähnliche Erscheinung vorkomme. Wenn uns nun von den Historikern erzählt wird, daß ein griechischer Künstler (Parrhasius) einen Schleier so täuschend malte, daß ein anderer (Zeuxis) ihn wegheben wollte, um das darunter befindliche Gemälde zu sehen, daß dieser hinwiederum durch gemalte Weintrauben selbst die Sperlinge täuschte — nämlich die griechischen —, so deuten diese und ähnliche Kunststücke allerdings auf eine schon mehr genreartige Auffassung der Kunst; doch stehen im Ganzen diese Vorgänge isolirt da; sie hatten weder die große Bedeutung noch die wichtigen Folgen, die wir in unserer Zeit gewahren; es scheinen mehr Scherze der griechischen Meister gewesen zu sein, wie auch wohl Murillo neben seinen verklärten Madonnenbildern wie zur Erholung gemeine Bettelbuben[1]) malte; und der große Werth, den die Erzähler dieser Kunstanekdoten darauf legen, möchte vielmehr beweisen, daß sie selbst einer spätern Zeit angehörten, in welcher eine höhere Anschauung bereits sich zu neigen begann und man, wie im vorigen Jahrhundert, um die Kunst zu definiren, sagte, sie sei der Affe der Natur. Wollte man sich auf die Fresken in Pompeji berufen, die ebenfalls unzweideutige Spuren des Genreartigen in Fülle enthalten, so würde das nur ein Beweis mehr sein; denn auch sie gehören einer spätern Epoche an; wie denn überhaupt, abgesehen vom antiquarischen Werth, gar Manches gepriesen wird, worüber ein gebildeter Römer vermuthlich nur die Achseln zuckte, indem es nicht viel mehr als Tüncherarbeit ist und nur in wenigen Ueberbleibseln dieser antiken Malereien ein reinerer Typus beibehalten wurde.

Ueberall nämlich, in allen Kunstepochen, können wir es als Regel annehmen, daß die Kunst im Verlauf ihrer Entwickelung nach den ersten rohen unbeholfenen Anfängen stets mit dem Idealen beginnt, nach und nach das näher stehende Element des Natürlichen in sich aufnimmt, bis sie zuletzt in dem Gewöhnlichen, Alltäglichen sich verliert und den trügerischen Schein, eine täuschende Nachbildung bekannter Gegenstände, zum eigentlichen Zweck ihrer Aufgabe macht. So war es zu allen Zeiten. Die idealen Schöpfungen sind stets die ursprünglichen,

---

[1]) „Bettelbuben" Murillo's finden sich in München, in Paris, in Wien und in den englischen Sammlungen.

wie Manche auch wohl der poetischen Sprache, der gebundenen Form ein höheres Alter zuschreiben wollen, als der erst später sich daraus entwickelnden Prosa; und schon Pausanias macht die Bemerkung, daß die ältern Göttergestalten der Griechen in ihrer noch nicht ganz entwickelten Formenbildung weit großartiger und imposanter seien als die spätern, wären diese auch künstlerischer vollendet. Die eigentliche kurze Blüthezeit wird jedesmal dann eintreten, wenn Form und Inhalt, Naturwahrheit und Ideal, sich gleichmäßig durchdringen, keines vor dem andern vorherrscht, beide zu dem gleichen Ziel in vollkommenem Einklang hinstreben, wenn der Gedanke in dem Wort oder in der Form den analogen Ausdruck gefunden und das Material vollständig bewältigt ist.

Immer aber ist diese Blüthezeit nur von kurzer Dauer, und selbst dann nur in wenigen Schöpfungen zu vollkommener Reife gelangt, indem auch in ihnen ein Hinneigen auf diese oder jene Seite hin bemerklich sein wird. Und wie auch immer die Ansichten über ein immerwährendes Fortschreiten des Menschengeschlechtes lauten mögen, wie gern man sich auch dem schmeichelhaften Wahn hingibt, man gelange allmälig zu einer früher nie geahnten Höhe, und wir könnten im stolzen Bewußtsein unserer Größe lächelnd auf die Vergangenheit herabschauen — in der Kunst wenigstens müssen wir bescheideneren Gedanken Raum geben, in ihr erblicken wir ein beständiges Steigen und Fallen, eine periodische Ebbe und Fluth. Ihr scheint es eigen, in stetem Wechsel sich erst bis zu einer gewissen Höhe emporzuheben, um dann nach kurzer Frist nur um so schneller wieder zu sinken. Und in welchem Stadium wir uns jetzt befinden, ob wir in den höhern Bestrebungen, die hier und da erwachen, in den einzelnen Lichtblicken, die wir an dem Kunsthorizont gewahren, die Zeichen einer nahenden Morgenröthe oder den Scheidegruß der sinkenden Sonne zu erkennen haben, wer kann es entscheiden?

Wie dem aber auch sei, noch nie vielleicht waren sich die Ansichten und die Wünsche der Künstler sowohl als der Kunstfreunde so entschieden entgegengesetzt, so divergirend, als gerade jetzt. Die periodische Strömung, die in regelmäßigem Verlauf zu andern Zeiten stattfand, scheint wie durch einen gewaltsamen Anstoß innerlich gestört, und während auf der einen Seite Diejenigen, welche sich bestreben, eine ideale Richtung zu allgemeiner Geltung und Anerkennung zu bringen, nur mit Mühe ihre Häupter über den Wogen halten, thürmt sich auf der andern die Zahl Derer, die dem Naturdienste in unmittelbarer Huldigung fröhnen, massenhaft auf, so daß es selbst dem Unbetheiligten schwer fällt, sicher hindurch zu gelangen und in dem Wellendrang eine feste Bahn einzuhalten.

So ist es leider! Ein Sieg der einen Partei über die andere steht nicht zu erwarten, und wie bei jedem Proceß, wird auch bei diesem

ein gütlicher Vergleich das Vortheilhafteste, eine Verständigung, wenn sie zu erzielen ist, für Alle ersprießlicher sein als ein längeres Hadern.

Es möchte bei diesem annoch ungeschlichteten Kampfe zwischen Realisten und Idealisten, wie man die Parteien wohl bezeichnet, die Behauptung kühn und befremdlich erscheinen, daß die Wenigsten mit sich darüber so ganz im Klaren seien, um was es sich denn dabei eigentlich handele; daß namentlich der Begriff des Wortes Natur, um welchen sich doch der ganze Streit dreht, nur wenigen der Mitkämpfer deutlich geworden sei. Und doch dürfte dem so sein. Das Wort Natur ist in der Kunst eben so schwankend und unbestimmt als das Wort Volk auf politischem Gebiet. Jeder denkt sich meist etwas anderes dabei, je nachdem man ihm eine größere oder geringere Ausdehnung gibt, und unter so Vielen, die von Anwendung und Benutzung der Natur reden und sie als das eigentliche Lebenselement der Kunst hinstellen, werden nur Wenige zu finden sein, die dasselbe darunter verstehen, die es sich überhaupt nur klar gemacht hätten, welchen Sinn man damit in Beziehung auf die bildende Kunst zu verbinden habe.

Man würde wohl nicht ganz fehlgreifen, wenn man annehmen wollte, daß die Meisten ihrer ausschließlichen Verehrer in der Regel eben nur das ganz Alltägliche, Oftgesehene, ihnen von Jugend auf Bekannte und Geläufige sich dabei denken. Ein Kunstwerk, ein Gemälde hat für Viele Natur, insofern es in allen seinen Theilen nur an das erinnert, was sie selbst schon oft und überall zu erblicken Gelegenheit hatten. Ja, es ist in ihren Augen schon eine Art von Vermessenheit, eine poetische Licenz, die man eben nur der extravaganten Phantasie des Künstlers zu gute halten muß, wenn er es sich herausnimmt, das Auge des Beschauers für etwas in Anspruch zu nehmen, was nicht in diesen engen Kreis des Gewöhnlichen, Hergebrachten, um nicht zu sagen Trivialen gehört.

Irgend eine nichtssagende Scene aus dem Alltagsleben, vielleicht mit einer kleinen Zuthat von Sentimentalität, übrigens so unpoetisch als möglich aufgefaßt und dargestellt, wenn nur der Schein des Natürlichen dabei beobachtet ist; ein Stillleben, eine Vedute, die an eine Jugendreise erinnert; Steinklopfer auf einer staubigen Chaussée [1]), deren beschmutzte Schuhe und zerlumpte Hemden so getreu gemalt sind, daß sie nicht nur das Auge, sondern fast noch einen andern Sinn beleidigen.

---

[1]) Bei dem „Steinklopfer auf einer staubigen Chaussée" hat Veit unzweifelhaft an das berühmte Gemälde „Die Steinklopfer" von Gustave Courbet gedacht, der damit in Paris zur Zeit des zweiten Kaiserreichs die Reihe der französischen Realisten eröffnet. Auf dem Bilde sind zwei Arbeiter, neben der Landstraße knieend, dargestellt, das Gesicht durch eine aus Draht geflochtene Maske geschützt.

Oder ein Jagd-Abenteuer, irgend eine Frivolität, wenn es hoch kömmt, ein Sturm, den man ganz behaglich im warmen Zimmer an sich vorübertoben läßt u. dergl. Lauter Dinge, die man eben so natürlich und wohl noch weit natürlicher auf allen Straßen oder dicht vor dem Thore sehen könnte, wenn man die Mühe des Aufsuchens nicht scheute, und die vielleicht nur deshalb im Salon aufgenommen wurden, um im Gegensatz davon den häuslichen Comfort um so behaglicher zu genießen, wie man auch wohl in das Theater geht, um, bequem placirt, in einem Drama von Iffland oder Kotzebue all' die rührende Misère sich vorführen zu lassen, die man im eigenen Hause schaut — das ist, so gemeinhin, für Viele — Natur.

Es begreift sich vollkommen, daß man nicht immer aufgelegt ist, lauter ernste, erhabene Gegenstände zu betrachten. Der menschliche Geist kann nicht immer in gleicher Spannung erhalten werden. Und wie jener heilige Greis [1]) nach langer geistiger Anstrengung es nicht verschmähte, mit einem zahmen Rebhuhn zu spielen, so darf auch zu angenehmer Abwechslung durch die Kunst ergötzende Heiterkeit geboten werden. Schlimm ist es nur, wenn diese ganz zur Hauptsache wird. Und wie auch ein Lustwandeln im Freien zu einem Uebermaß ausarten kann, zumal wenn man wesentlichere Pflichten darüber verabsäumt, so auch hier.

Fragen wir nun bei den Künstlern nach, was sie unter Natur verstehen, so werden wir auch von ihnen nicht immer eine gleichlautende Erklärung hören. Gewöhnlich wird es darauf hinauslaufen (doch sei dies ohne Beziehung gesagt), daß eine fleißige Benutzung des Modells für die nackten Theile damit gemeint sei; für die Gewandung eine aus den verschiedenen Stoffen der Künstler-Garderobe mit einigem Geschmack und Sinn für das Malerische zusammengesuchte Drapirung; für Farbe und Wirkung ein durch Oeffnen und Schließen der Atelierfenster bewerkstelligter künstlicher Lichteffect. Naturwahrheit wird auch für Manche von ihnen so ziemlich gleichbedeutend sein mit feinerer oder gröberer Sinnentäuschung, ein durch alle gegebenen Mittel möglichst weit getriebener Betrug des Auges das zu erreichende Ziel. Und da man leider nicht alles und jedes nach der Natur malen kann, da einen oft das Modell im Stich läßt, oder für den gewählten Gegenstand nicht brauchbar ist, so wird ein geübtes Kennerauge sehr bald die Stellen herausfinden, die in dem Gemälde nothgedrungen aus der Phantasie ausgefüllt wurden, und den Mangel an Einheit nur allzudeutlich bemerken.

Daher denn oft die an Verzweiflung grenzende Verlegenheit des armen Künstlers, wenn die ihn umgebende Natur zu dem darzustellenden

[1]) Die Legende erzählt dies von Johannes Evangelist in Joh. Cassiani Collectiones, XXIV. Cap. 21.

Werke nicht passen will, wenn nicht für alles das geeignete Modell zu finden ist, und dagegen wieder die unaussprechliche Freude, wenn es endlich gelingt, ein Gesicht aufzutreiben, welches sich allenfalls für den Gegenstand schickt, oder in dem bärtigen Kopf eines vagirenden polnischen Juden einen Apostel zu entdecken! Glückliche Franzosen! Drei Mal glückliche Belgier! bei denen die Apostel und Propheten zu Dutzenden umhergehen und für wenige Gulden zu haben sind, wobei nur zu bedauern ist, daß man die bekannten Schelmengesichter der Modelle augenblicklich im Bilde wiedererkennt. Und oh! trauriges Loos eines Künstlers, der eine ideale Gestalt, etwa einen Engel darzustellen hat; denn die sind nicht so leicht für Geld zu finden, und er muß sich damit begnügen, wenigstens die Flügel nach den Schwungfedern eines abgelösten Gänsefittigs möglichst genau zu copiren, um doch der Natur nicht ganz ungetreu zu werden.

Man verzeihe mir diese Ironie, die durch so manche Erlebnisse in einer längern Künstlerlaufbahn hervorgerufen und durch sie gerechtfertigt sein dürfte. Ist es doch vorgekommen, daß ein Künstler in Italien, der in einem übergroßen Bilde einen Reiter hoch in den Wolken zu malen hatte, sich ein gefallenes Pferd in einem eigens dazu gebauten Atelier mit Seilen bis an die Decke hinaufwinden ließ, um die perspectivische Ansicht von unten zu studiren, und ich selbst traf das unglückselige Modell, welches das in dem dortigen Klima schnell in Verwesung übergehende Roß auf Leitern besteigen mußte, um stundenlang als Pferdebändiger darauf auszuhalten, von Ekel erschöpft, halb ohnmächtig und todmüde an.

Und was sind gewöhnlich die Früchte dieses übertriebenen Modellwesens, dieses ängstlichen Haschens nach einem täuschenden Sinnenbetrug? Daß das künstlerische Gedächtniß Derer, die ihm in solchem Uebermaße fröhnen und die Hülfsmittel zur Hauptsache machen, so abgestumpft wird, die Phantasie so geschwächt, daß sie bald nicht mehr im Stande sind, auch nur das Geringste, einen Goldhalm, eine Nagelspitze zu malen, wenn sie sie nicht in natura vor sich sehen, geschweige denn eine menschliche Gestalt. Und, was noch ärgerlicher ist, daß in manchen religiösen Bildern, zumal in solchen neuerer Franzosen, die Heiligen durch ein fatales qui pro quo anstatt fromm, ergeben und demüthig, oft so unendlich einfältig und gelangweilt aussehen, daß der Ausdruck wahrer Begeisterung so oft zu ihrer bloßen Grimasse wird. Woher das? Es ist leicht zu erklären. Das Modell hat es eben nicht anders gemacht! Ich enthalte mich aller fernern Ausführung dieser schwachen Seiten neuerer Kunst. Es könnte mir ohnehin leicht als indiscret ausgelegt werden, daß ich hier solche Atelier-Geheimnisse enthülle; doch war es zu näherer Be-

gründung des Vorangestellten nicht zu umgehen, und so hoffe ich auf Verzeihung. Wir kranken an mancherlei Gebrechen, und ich glaube wohl, daß es nicht immer angenehm ist, wenn eine wunde Stelle berührt wird.

Aber, wird man sagen, dies führt ja zu einer ganz neuen, noch nie erhörten Theorie, zu einem völligen Umsturz aller bisher angenommenen Systeme! Das hieße ja geradezu die Sache auf den Kopf stellen, nie dagewesene Gestalten erfinden und eine ganz neue Schöpfung hervorbringen wollen! Als wenn es möglich wäre, daß die Kunst auf etwas Anderm fuße, als auf der Natur! Als wenn der Künstler überhaupt nur etwas erdenken könnte, was nicht durch den äußern Sinn in ihm aufgenommen, in der Natur nicht schon vorhanden wäre!

Und vollkommen begründet würden diese Einwürfe sein, wenn dies wirklich die Meinung wäre, wenn es auch nur im entferntesten Jemand in den Sinn kommen könnte, der bildenden Kunst eine andere Basis geben zu wollen als die bisher angenommene. Auch darf ich wohl nicht befürchten, so mißverstanden zu sein. Ich müßte es bedauern, wenn man aus dem bisher Gesagten folgern wollte, als sei es meine Absicht, die Natur von der Kunst zu trennen, als wolle ich der Unnatur das Wort reden und durch andere Mittel als durch solche, welche die sinnliche Welt uns bietet, ein Kunstwerk hervorgebracht wissen. Wie wäre dies möglich? Nur möchte ich jenen wohlmeinenden Rathgebern, die den Künstlern in banaler Phrase stets die Natur-Anwendung und -Benutzung anpreisen, die so leichthin von ihr reden, als sei sie gleichsam wie ein Farbenmaterial käuflich zu finden, als käme es nur auf eine größere oder geringere Dosis derselben an, die unendliche Schwierigkeit davon bemerklich machen und ihnen zu bedenken geben, daß eben diese Anwendung der Natur, die ihnen so leicht scheint, die Kunst ist, die ganze Kunst.

Eben so wenig als der Dichter der Worte, kann der Künstler der Natur entrathen, um seine Gedanken zu versinnlichen; die ganze sichtbare Schöpfung gehört zu seinem Bereich, und nichts, gar nichts von allem Geschaffenen ist davon ausgeschlossen. Außerhalb dieser Grenzen ist es ihm nicht möglich, irgend etwas zu ersinnen, nur bleibt es ihm überlassen, in dem Vorhandenen das Gemeine vom Edeln zu sondern, durch einen feinen, gebildeten Sinn und geläuterten Geschmack aus dem Gewöhnlichen, Alltäglichen die Spuren einer höhern, unverderbten Gestaltung herauszulesen, wie sie sich dem eingeweihten Blick hier und dort, in Farben oder Formen, mehr oder minder deutlich, am lebendigsten und klarsten oft im menschlichen Antlitz, im seelenvollen Aufleuchten des Auges zeigt.

Dieses Auffinden des Edelern, ich möchte sagen Primitiven, in der ganzen, theilweise entweihten, von ihrer ursprünglichen Herrlichkeit herab-

gesunkenen Natur bildet den Begriff des Schönheitssinnes, und dieser Schönheitssinn ist es, der nicht nur den idealsten Schöpfungen, der herrlichsten Wiedergestaltung des Menschen, sondern auch den mehr untergeordneten Verzweigungen der Kunst, den Darstellungen aus der Blumen-, Pflanzen- und Thierwelt, ja der Nachbildung des Geringsten aus dem weiten Schöpfungsreiche das eigentliche künstlerische Gepräge verleihen kann.

Es ist demnach, und zwar von dem Scheitel bis zur Fußspitze, eben so viel Natur und Wahrheit in einem Apoll von Belvedere [1]), in den Dioskuren von Phidias und Praxiteles [2]), in den idealsten Gestalten des italienischen Mittelalters: eines Fiesole oder Pietro Perugino, als in den Werken der spätern Niederländer oder einem Kopf von Balthasar Denner, in welchem man, durch die Lupe betrachtet, jedes einzelne Barthaar erkennen kann, eben so viel in den strengen und doch lieblichen Engelgestalten eines Martin Schön als in den Bildern eines Teniers oder Rembrandt. Nur ist es eben eine andere Natur oder, wenn man will, wohl auch dieselbe, da es am Ende doch nur Eine gibt und die Verschiedenheit nur in der Auffassung liegt. Bei jenen idealen Gestalten ist es die Natur, gleichsam losgeschält von allen irdischen Schlacken, so wie wir sie uns in ihrer ursprünglichen Schönheit denken, oder als Vorbild endlicher Verklärung und Vollkommenheit; bei diesen aber ist es auch wohl dieselbe, nur in ihrer gegenwärtigen umschleierten Form, wie sie täglich uns nahe tritt, in der das Auge, durch den Schönheitssinn geleitet, nur selten aus der rohen Umhüllung den edlern verborgenen Kern hindurchschimmern sieht.

Wenn es die höchste Aufgabe der bildenden Kunst ist, vorzugsweise jene reinere unverkümmerte Lichtseite des Menschen und der ihn umgebenden Welt hervorzuheben, ihn durch die Darstellung erhabener Vorbilder zu läutern, zu veredeln, ihn stets an das zu erinnern, was er einbüßte, und seine Ahnung einstiger Vollkommenheit durch den Anblick vollendeter Formenbildung stets rege zu halten, warum sollte es ihr nicht, eben so wohl als der Dichtkunst, gleichermaßen vergönnt sein, wie zum

---

[1]) Der Vaticanische Apollo von Belvedere ist nicht griechischen Ursprungs, sondern römisch. „Erscheint er auch gegenwärtig nicht mehr so mustergültig wie zur Zeit Winkelmann's, so bleibt doch der Gedanke des Ganzen einer unvergänglichen Bewunderung würdig.“ Burckhardt, Der Cicerone, Band II, S. 441.

[2]) Die beiden Dioskuren auf dem Monte Cavallo zu Rom scheinen unter Augustus nach griechischen Bronzen aus der besten Zeit gearbeitet und Originalen aus der Schule des Lysippos nachgebildet zu sein. Die Inschriften Opus Phidiae und Opus Praxitelis sind apokryph. Rom in Wort und Bild von Rudolph Kleinpaul. 1. Band, S. 113. Leipzig, H. Schmidt und C. Günther. 1882.

Gegensatz auch diese mehr der irdischen Erscheinung zugewandte Seite in den Kreis ihrer Darstellungen zu ziehen? Warum sollte nicht auch eine ihrer Hauptaufgaben darin bestehen, dem Menschen sowohl in Ernst als Heiterkeit, in den manchfachsten Lagen und Begegnissen, ja selbst in dem Bilde tiefer Entwürdigung wie zu abschreckender Warnung gleichsam einen Spiegel vorzuhalten, in welchem er sich selbst in Freude und Schmerz, in allen Stimmungen des Erdenlebens betrachtet und wiedererkennt?

Dieses scheint die eigentliche Bedeutung der Genremalerei zu sein. So gefaßt wird auch sie zu einer tiefeingreifenden Kunstgewalt und bildet nicht sowohl ein für sich bestehendes, unabhängiges oder gar untergeordnetes Fach, als vielmehr einen wesentlich integrirenden Theil der Kunst in ihrer Gesammtheit.

Man hat, um das Wesen der Genremalerei zu kennzeichnen, wohl behauptet, der Unterschied von der historischen liege vorzüglich in der Wahl der Gegenstände; doch kommt man damit schwerlich aus. Selbst der ernsteste Gegenstand, selbst ein der Religion entnommener, kann durch Auffassung und Behandlung zu einem Genrebild werden; und es dürfte nicht schwer fallen, Belege dafür in manchen Galerieen zu finden, wie man auch anderseits Bilder anführen könnte, die selbst einen sonst trivialen Gegenstand durch charakteristische Behandlung und edele Auffassung zu einem historischen Werke stempeln.

Ebenso hat man auch wohl zu näherer Bezeichnung der beiden Richtungen gewisse Antithesen aufgestellt, wie man denn zu sagen pflegt: der Genremaler ahmt die Natur nach, der Historienmaler wendet sie an; der Genremaler dient der Natur, dem Historienmaler dient sie; jenem ist sie Zweck, diesem dagegen Mittel, seine Gedanken auszudrücken, und mehr dem Aehnliches. Wie viel Wahres und Treffendes nun auch wohl in solchen Gegensätzen liegen mag, so dürfte die oben angedeutete Auffassung des eigentlichen Wesens der Genremalerei, als ergänzender Theil der gesammten Kunst, im geforderten Gegensatz zum Idealen, im Ganzen genommen doch umfassender, jedenfalls für beide Theile befriedigender und annehmbarer erscheinen.

Hiermit würde denn auch zugleich der Punkt gefunden sein, auf welchem nach längerm unfruchtbarem Zwist sich die beiden Künste friedlich die Hand reichen könnten, um ein gemeinsames Zusammenwirken anzustreben. Und wenn die Genremalerei, wie wir es bereits in vielen ihrer Leistungen mit wahrer Freude erkennen dürfen, es nicht verschmäht, auch in Gegenständen, die unmittelbar aus dem Leben gegriffen sind, die verborgenen Spuren des Edlern hindurchblicken zu lassen, und wenn sie, was unerläßliche Bedingung ist, sich jeder Zeit solcher Vorwürfe ihrer Darstellungen streng enthält, die trotz der schönsten Technik den reinern

Sinn empören, so wird auch die historische Kunst die volle Gleichberechtigung der jüngern Genossin anerkennen und ihr es nur Dank wissen, daß ihr durch dieselbe ein Gegengewicht verliehen wird, welches sie abhält, in ein hohles, formloses Idealwesen sich zu verflüchtigen.

Nachdem wir in dem bisher Gesagten den Zwiespalt des Menschen als Gegenstand künstlerischer Auffassung hervorhoben, und in ihm neben andern auch eine der Ursachen erkannten, durch welche die Trennung der Kunst in verschiedene Zweige sich ergab, so wird uns dieser Dualismus bei Betrachtung der leblosen Natur als Gegenstand des Landschaftlichen noch augenfälliger entgegentreten. Es ist immer und überall der Gegensatz einer idealen Welt zu ihrer irdischen Erscheinung. Auch sie, diese leblose, den Menschen umgebende Natur, hat neben der heitern, freudig strahlenden und gemüthlichen eine gewaltig ernste, düstere, schwermüthige Schattenseite, und ich glaube mich auf die Zustimmung all' ihrer Kenner berufen zu dürfen, wenn ich die Bemerkung äußere, daß die Stimmung, in welche ihr Anblick den einsamen Beschauer versetzt, nur selten eine ganz ungemischte ist.

Wie feinfühlende, zur Melancholie hinneigende Seelen es an sich erfahren haben wollen, daß eine fröhliche Weise, ein heiteres Lied, ja selbst eine Tanzmusik sie eher zum Ernst, zur Trauer stimmen und sie dabei die innere Disharmonie nur um so tiefer empfinden, so mag, wenn man auch die Allgemeinheit jener Erfahrung in Abrede stellt, besonders jetzt die Betrachtung einer einsamen landschaftlichen Scene bei den Meisten ein ähnliches Gefühl erwecken.

Man schreibt und dichtet viel von der Anmuth einer schönen Gegend bei sinkender Sonnenbeleuchtung, von dem lieblichen Anblick eines waldumsäumten Wiesenthales, von dem dunkelnden Blau der wogenden See oder dem tiefen Frieden der Waldeinsamkeit, und doch sind solche Schilderungen, wie poetisch sie auch sein mögen, so unendlich verschieden von dem, was wir beim Anblick der Natur selbst empfinden, wenn sie uns nun wirklich umgibt. Irgend etwas in ihr wird immer noch mangeln, um uns vollkommen zu genügen, irgend etwas daran erinnern, daß wir nicht ganz heimisch in ihr sind und das Schönste in ihr nur eine Ahnung von etwas noch Schönerm erwecket.

Es sind doch eigentlich nur die bebauten Gegenden, es ist die Nähe menschlicher Thätigkeit oder doch die Sicherheit, sie wieder erreichen zu können, welche die Einsamkeit erträglich machen, und wo diese Sicherheit fehlt, würde man sich bald unheimlich genug fühlen. Selbst der Anachoret wird die Einöde nicht als seine wahre Heimath betrachten, und der erklärteste Naturbewunderer wird eingestehen müssen, daß das Herrlichste, was die Erde dem Menschenauge bietet, nicht im Stande sei, es auf die

Dauer zu fesseln, daß sein Blick noch immer in fernere Regionen hinüberschweift, daß weder die üppige Pracht der Vegetation in den Tropenländern, noch die kühnen phantastischen Gestaltungen der Alpen, noch auch der Anblick der weiten Meeresfläche alle Wünsche des menschlichen Herzens so vollkommen erfüllen, daß es nicht noch bei alle dem nach etwas Anderm, ihm Unbekannten, verlange.

Und sollte nicht vielleicht gerade in diesem unbefriedigten Gefühl, in dieser ungestillten Sehnsucht, in diesem Drängen nach der Ferne, ob vielleicht jenseits des begrenzenden Horizontes ein wahrer Friede, eine wahre Heimath zu finden sei, die eigentliche Poesie der Natur zu suchen sein, die Quelle jener eigenen Stimmung, die den Dichter begeistert und die, wenn sie glücklich wiedergegeben worden, den schönsten Reiz eines landschaftlichen Gemäldes ausmacht?

Bemerkenswerth in dieser Beziehung und vielleicht nur aus diesem unbewußten Drang nach dem Fernen, Unbekannten zu erklären ist die Wahrnehmung, daß die ältern Meister als Hintergründe zu ihren Gestalten gern solche Gegenden wählten, die in ihrer nächsten Umgebung nicht zu finden waren. So sehen wir, daß die meerumgebenen Venetianer oft dunkele, schattige Waldpartieen anbrachten, die alten Niederländer hingegen statt der sie umgebenden endlosen Fläche riesige Felsen und Gebirgsketten. Den spätern Holländer drängte dieses Gefühl aus der übertriebenen Reinlichkeit seiner Städte, aus den gezirkelten Gärten mit gefirnißten Taxusbäumen hinaus in die Wiesen, in rauchige Dorfschenken oder an das Seegestade, und so weit geht dieses Aufsuchen des Fernen, Fremdartigen, daß Michel Angelo als Hintergrund von Adam und Eva im Paradiese, wunderlich genug, ein deutsches Dorf mit hohen Strohdächern anbrachte. Gewiß erkannte er so gut als wir den ungeheuern Anachronismus, doch war es ihm, wie jenen Künstlern allen, nur um einen Blick in eine fremde Welt zu thun. Wenn nun schon eine heitere, reich blühende, angebaute Gegend, wie dort die fröhliche Musik, eine ernstere Stimmung erwecken kann, wenn diese Stimmung selbst durch den Anblick der Natur in ihrer feierlichen Ruhe hervorgerufen wird, wie wir sie in den Landschaften des bis zur Stunde unerreichten Claude Lorrain bewundern, um wie viel mehr wird dies der Fall sein, wenn wir sie in ihrer Verwilderung erblicken und überall die Spuren der Verwüstung, des Verfalles, der gestörten Ordnung gewahren, wenn wir uns in eine ihrer tragischen Scenen versetzen, deren sie uns so viele bietet, und alles den Charakter wilder Zerrüttung trägt.

Das hohe Interesse, welches solche Scenen gewähren, wird gar bald einem andern Eindruck weichen; zu dem Staunen und der Bewunderung wird sich bald ein lastenderes Gefühl eigener Hülflosigkeit gesellen, wie

ein tiefes Bewußtsein eigener Schuld, als sei er selbst Mitursache dieses Verfalles, und so sehr kann sich dieses steigern, daß der einsame Beschauer nicht lange es zu ertragen vermag, daß er gern seine Schritte zurückwendet, um wieder unter seines Gleichen zu sein, unter Wesen, die ihn verstehen, und denen er sich mittheilen kann, da er es wohl inne wird, daß er in jenen großartigen Scenen doch nur ein Fremdling ist, und das Zauberwort nicht mehr kennt, welches ihm die empörten Kräfte unterwirft.

Es ist nur die Kunst, welche es vermag, einen versöhnenden Hauch über so manche Gegenstände zu verbreiten, die uns in der Wirklichkeit oft feindselig entgegentreten. Wie sie dem Geringfügigen Interesse verleiht, das an sich Unschöne veredelt, kann sie auch dem furchtbar Tragischen, welches uns oft näher liegt, als wir vermeinen, noch eine mildernde, erhebende Seite abgewinnen, und trifft sie auch hier mit der Dichtkunst in ihrem Wirken zusammen. Wenn der Mensch in seinem gesunkenen Zustande sich wie ein Räthsel unter Räthseln bewegt, die Natur nur halb versteht und nur mehr eine leise Ahnung von ihrem Wesen hat, so ist im Gegensatz davon die Sage von Solchen, die durch eine vollkommene Herrschaft über sich selbst auch die Herrschaft über alles Geschaffene theilweise erringen, nicht ohne tiefe Bedeutung.

Schon die Morgenländer dichteten, daß Salomo die Sprache der Thiere verstanden habe, und wenn es in dem Leben mancher Auserwählten vorkommt, daß ihr Stab, in die Erde gesenkt, zum blühenden Baume wird, oder daß die Vögel und die Thiere des Feldes sich ohne Scheu ihnen nahen, so deutet dieses eben nur darauf hin, daß der Mensch der eigentliche Schaffner im großen Haushalt Gottes ist, daß seine eigentliche Aufgabe darin besteht, in sich und allem Geschaffenen das ursprüngliche Verhältniß wieder herzustellen, und die Lösung dieser allerdings schwierigen Aufgabe ist es, durch welche jeder Gebildete zum Bildner, jeder gesittete Mensch zum Künstler wird. Wie dem nun auch sein möge, die melancholisch ernste Seite der Natur läßt sich nicht hinwegleugnen, und für unsern nähern Zweck besonders bezeichnend ist es, daß die neuere Landschaftsmalerei sich gerade *dieser* Seite vorzugsweise bemeistert und daß sie, nachdem sie den Menschen beseitigt und aus ihrem Gebiete verdrängt hat, mit der größten Vorliebe solche Gegenstände aufsucht und behandelt, die jenen Charakter düsterer Schwermuth tragen.

Es dürfte nicht ohne Interesse sein, den Gang, welchen die Landschaftsmalerei genommen hat, zu verfolgen und den Landschaftsmaler auf seinen Studienreisen zu begleiten, zu sehen, wie er dem Gewühl der Städte und der Jahrmärkte menschenscheu den Rücken wendet, nach einem längern Aufenthalt unter weidenden Heerden und unter Hirten auch diese

verläßt, nach dem letzten Verschwinden der Thurmspitze des Dorfes in das Waldesdunkel tritt und in einer einsamen Mühle von Ruysdael oder Everdingen einkehrt, wie er bei dem allmäligen Schwinden der deutschen Wälder die italienische Reise antritt und im sonnverbrannten Sicilien dem Maulthiertreiber begegnet, wie es ihm indessen dort bald zu heiß wird und die Gegend ihm immer noch zu belebt, der Himmel noch zu heiter und wolkenlos erscheint, wie er sich vor der Nähe der Menschen nach Schweden, Norwegen und Island rettet und nach langem Verweilen unter morschem Gemäuer und verfallenen Ruinen nur in dichtem Gestrüpp, in zerklüfteten Felsen, in der Brandung der Meereswogen oder in sturmdurchwehter Haide mit dorrenden Eichen Gegenstände findet, die seiner misanthropischen Weltanschauung zusagen.

Wie man bei Gartenanlagen der geschnörkelten Künstelei, die eine Zeit lang Mode war, plötzlich überdrüssig, die geraden Alleen, die geschorenen, mit antiken Göttergestalten besetzten Hecken, die mit farbigem Kies belegten Parterres unerbittlich zerstörte und alles zu einer künstlichen Wildniß umschuf mit dunkeln Irrgängen, zerstreuten Steinblöcken und unbequemen Wegen, so wird auch von der Landschaftsmalerei alles, was die Natur in ihrem Verfall als großartige Ruine aufweist, als eigentliches Element des Malerischen begierig erfaßt; und leugnen läßt es sich nicht, daß sie durch ein tiefes, gründliches Eingehen in diese Seite der Natur einen früher hierin nicht gekannten Grad der Vollendung erreichte, daß es ihr gelungen ist, diese eigenthümlich schwermüthige Stimmung, in welche uns ihr Anblick versetzen kann, vollkommen wiederzugeben und zwar in einer so genauen Betonung, daß wir die errungene Meisterschaft nur in hohem Grade bewundern können.

Ob dies auch ganz und ausschließlich das einzig Rechte sei, ob nicht auch, wie bereits Ludwig Tiek es vorahnend andeutet, in einer heiter poetischen, durch Menschen und andere Geschöpfe Gottes belebten Auffassung der Landschaft in der Art des Benozzo Gozzoli ein Weg künftiger, größerer Ausbildung gegeben sei, bleibe fürerst dahingestellt.

Möglich, daß auch diese ideale Gestaltung der Landschaft künftig ihre Vertreter finde, möglich, daß auch sie sich wieder herbeiläßt, die Wildniß zum Garten zu ordnen, daß auch sie es erkennt, wie sie ohne den Menschen nicht ferner gut bestehen könne, und sich deshalb entschließt, ihn wieder in ihr Gebiet als in sein Eigenthum einzuführen, wozu die Genremalerei leicht den vermittelnden Uebergang bieten kann. Einstweilen genüge es, anzuerkennen, daß auch so, wie die Landschaft gegenwärtig auftritt, als Bild einsamer Verlassenheit oder selbst trostloser Zerstörung, auf diese dunkelere Seite hin das Gebiet der Kunst in bedeutender Weise an Tiefe und Ausdehnung gewonnen hat.

Nachdem wir nun so den Menschen auf seinen verschiedenen Irrfahrten und auch in seinem widrigen Schicksal theilnehmend begleitet, ihn auch in seinem Verhältniß zur leblosen Umgebung betrachtet haben; nachdem wir gesehen, daß er sich durch eigene Schuld lange mit einer untergeordneten Stellung begnügen mußte, möge zum Schluß die Hoffnung ausgesprochen werden, daß er, wenn er in dem Kunstgebiet wieder zu Gnaden aufgenommen worden, wenigstens hier, wenn es ihm auch sonst nirgend gelingt, recht bald zu der ihm gebührenden Würde gelange, und es würde seiner Sache nur förderlich sein, könnte man in dieser flüchtigen Skizze den Weg dazu angebahnt, eine mögliche Verständigung bisher getrennter Kräfte, wenn auch nur andeutungsweise, bezeichnet finden.

Ich behalte mir es vor, wenn ich nicht befürchten darf, Sie zu ermüden, bei einer andern Veranlassung Einiges über das Portrait nachzuholen, indem es hier die Zeit nicht erlaubt.

III.

Ueber das Portrait.

Vortrag gehalten im Kunst- und Litteratur-Verein zu Mainz am 2. Februar 1855.

In einem Vortrage vom Anfang d. J. hatte ich mir am Schlusse vorbehalten, gelegentlich Ihnen noch Einiges über das Portrait zu sagen; es würde Ihrem Gedächtniß zu viel zugemuthet sein, wenn man voraussetzen wollte, daß es sich nach so langer Unterbrechung wenn auch nur theilweise an das erinnerte, was über Landschafts- und Genre-Malerei gesagt wurde, zumal jetzt, wo diese unschuldigen Friedenskünste, wie werthvoll und anregend sie auch sonst sein mögen, vor ganz andern Eindrücken ernster Begebenheiten so sehr in den Hintergrund treten. Doch wird man es dem Künstler, der nun ein Mal in diesen Friedensregionen lebt und webt, nicht verargen, wenn er bekennt, daß sie ihm immer noch eine Haupt-angelegenheit bleiben und ihm, wie er es auch von Ihnen wünscht, für diesen Abend wenigstens die Krim, Perecop und Balaklawa[1]) ferner liegende Nebendinge sind, die man als müßiger Zuschauer doch am Ende nur mit frommen Wünschen begleiten kann; wobei ich nur bedauere, daß ich durch das gewählte Thema genöthigt sein werde, in manche Details einzugehen, die schwerlich von allgemeinem Interesse sein dürften.

Um nicht schon Gesagtes zu wiederholen und muthmaßlichen Hypo-thesen Raum zu geben, sei es nur in Kürze erwähnt, daß es, wie für die andern Verzweigungen der Kunst, so auch für die Portraitmalerei schwer sein dürfte, den Zeitpunkt genau anzugeben, an welchem sie be-

---

[1]) Der sogenannte Krim-Krieg der Russen gegen die Türken und deren Verbündete, die Engländer und Franzosen, wurde noch im Anfange des Jahres 1855 mit großer Heftigkeit geführt. Am 25. October 1854 wurden die Engländer durch die Russen bei Balaklawa, einer Bucht im Süden der Festung Sebastopol, empfindlich geschlagen. Perecop auf der Landenge, welche die Krim mit dem Festlande vereinigt, ringsum durch Sümpfe geschützt, diente den Russen zur fortwährenden Besorgung der nöthigen Zufuhr.

ganu als selbständiges Fach aufzutreten. Es dürfte schwer sein, den Zeitpunkt genau zu bestimmen in welchem diese Theilung erfolgte, d. h., wann man anfing, das Portrait als selbständiges Fach auszuüben. Wenn wir die antiken geschnittenen Steine und die alten Münzen ausnehmen, auf denen oft das Bildniß eines Fürsten in so charakteristischem Gepräge erscheint, daß man wohl annehmen kann, der Verfertiger habe dies zum Hauptgeschäft seines Lebens gemacht, so ist doch im ganzen Alterthum unter der langen Reihe von Künstlernamen keiner bekannt, von dem gesagt würde, er habe das Portrait oder ein anderes Kunstfach sich als ausschließliche Kunstaufgabe gestellt. Allerdings erzählt man, daß Myron [1]) vortrefflich Kühe gemalt habe; Pyrgoteles [2]) war ausgezeichneter Steinschneider; das ist aber nicht so zu verstehen, als habe Jener während seines ganzen Lebens nur Kühe gemalt, wie später Künstler ihr Lebenlang nur Pferde, Schafe oder Katzen verfertigten. Die Kunst war in den großen Kunstperioden allgemein und der Künstler zog die ganze sichtbare und unsichtbare Schöpfung in den Bereich seiner Kunst.

Auch in der Periode, welche man wie nach allgemeiner Verabredung das Mittelalter zu nennen pflegt, wurde bekanntlich das Portrait von der historischen Kunst noch nicht so getrennt, als es später der Fall war; und, obwohl es dann schon anfing, bei Manchen überwiegend zu werden — denn wer denkt nicht bei den Namen Rembrandt, Velasquez, van Dyck, P. de Champagne vorzüglich an ihre meisterhaften Bildnisse? — so war es doch erst der neuern und neuesten Zeit vorbehalten, die Portraitmalerei als ein von der historischen Kunst gesondertes und von ihr unabhängiges Fach auszuüben.

Ob zum Heil oder zum Verderben? ob dadurch für die gesammte Kunst etwas Ersprießliches gewonnen wurde oder ob es nur zu ihrem Nachtheil gereicht, daß diese Trennung erfolgte? Um diese Frage genügend zu entscheiden, dazu würde es nicht nur einer so umfassenden Kenntniß

---

[1]) Myron gehört zu den bedeutendsten Bildhauern der altattischen Schule (500 v. Chr.). „Lebensvoll und naturwahr darzustellen, darin bestand sein Ruhm, den er vor allem in der Schöpfung seiner berühmten Kuh bethätigte. Mehrere Dutzende von Epigrammen, aus denen Göthe seine anmuthige Schilderung dieses Werkes schöpfte, preisen die wunderbare Lebendigkeit der Kuh, geben aber leider kein Bild derselben." Geschichte der bildenden Künste von Dr. K. Schnaase. Zweite Auflage. Band II. S. 163. Düsseldorf bei Julius Buddeus. 1866. Göthe: Ueber Kunst und Alterthum. Myron's Kuh. Band II. S. 9. Stuttgart bei Cotta. 1818.

[2]) „Im 4. Jahrhundert wird Pyrgoteles als berühmter Meister der Steinschneidekunst genannt; ihm allein gestattete Alexander d. Gr., sein Bildniß zu schneiden." Grundriß der Kunstgeschichte von Wilhelm Lübke. Zehnte Auflage. Band I. S. 190. Stuttgart. Ebner und Seubert. 1887.

aller ausgezeichneten Leistungen der Gegenwart auf diesem Felde bedürfen, daß sie ein Einzelner sich schwerlich erwerben kann, sondern fast mehr noch eines prophetischen Blickes in die Zukunft, ob sie, die aus geringen Keimen oft eine überreiche Ernte erblühen läßt, nicht gerade aus dieser Sonderung noch etwas Gedeihliches erschaffen werde. Einstweilen wird es zuträglich sein, wenn man auch nicht allzu sanguinische Hoffnungen für die Zukunft hegt, sich an dem lebendig Wahren und Gediegenen zu erfreuen, welches die Gegenwart und selbst unsere nächste Nähe in Portraits hervorbringt, ohne sich mit unfruchtbaren Grübeleien zu befassen, oder eine kritische Rangordnung des Kunstwerthes einzelner Leistungen aufstellen zu wollen.

Es ist überhaupt in allem, was der menschliche Kunstfleiß zu Tage fördert, von dem mehr oder minder Vollkommenen bis herab zu dem Allergewöhnlichsten, von dem ganz Trivialen bis wieder hinauf zu dem höchst Gelungenen, dem gebildeten Auge eine solche Stufenleiter erschlossen, eine so unendliche Nüancirung der verschiedenen Grade der Vollkommenheit, daß für die vielen fast unmerklich in einander fließenden Abstufungen unsere sonst so reiche Sprache keine Bezeichnungen findet und sich für gewöhnlich damit begnügen muß, diese Schöpfungen nach einer der drei bekannten Kategorien von gut, mittelmäßig und absolut schlecht zu klassificiren. Es hat diese Armuth den doppelten Nachtheil, daß man einestheils geneigt ist, die Worte gut, schlecht und mittelmäßig auf solche Leistungen anzuwenden, die keine dieser Bezeichnungen durchweg verdienen, daß so das Urtheil schroff und absprechend erscheint und daß man anderseits im Gefühl dieser beschränkten Redeweise gern zu Hyperbeln seine Zuflucht nimmt und, wie man das Schlechte nicht schlecht genug machen kann, auch beim Lobe des Guten sich bisweilen gewisser Ausdrücke bedient, die in ihrer Ueberschwänglichkeit (himmlisch, sublim, ist nichts dagegen, ungeheuer, göttlich) fast an das Lächerliche streifen.

Diese etwas allgemeine Bemerkung, wenn sie auch nicht genügen sollte, ein Kunstwerk mit Vorsicht zu beurtheilen, was allerdings wünschenswerth wäre, leidet bei dem Portrait noch eine besondere Anwendung, indem es bei diesem noch weit weniger festgestellt zu sein scheint, welche Anforderungen man an dasselbe zu stellen habe, um es wesentlich gut zu nennen, welche Kennzeichen es haben müsse, um es zu einem wahren Kunstwerk zu stempeln.

Es pflegen die Kenner, nicht zufrieden damit, sich unbefangen dem Totaleindruck eines Gemäldes hinzugeben, dasselbe nach herkömmlichem Gebrauch in gewisse Bestandtheile zu zerlegen, um sich selbst und auch Andern, die mit dem angenommenen Schema weniger vertraut sind, über

die Vorzüge sowohl als über die Mängel wo möglich Rechenschaft zu geben. Es ist dieser Trieb des Analysirens so tief in der menschlichen Natur begründet (wie man ja schon bei Kindern bemerkt, daß sie, wenn ihnen unglücklicherweise eine Uhr zu Händen kommt, dieselbe unfehlbar zerlegen, um das innere Getriebe zu entdecken), daß so manche Klagen darüber sich nur als nutzlos zeigen. Auch führt meistens dieser eingewurzelte Hang seine eigene Strafe mit sich, indem sowohl der große wie der kleine Anatom sich oft dadurch die reine, wenn auch nicht immer wissenschaftlich motivirte Freude verdirbt, und unter diesem Zersetzungsproceß der warme Hauch des Lebens entschwindet.

So ist bekanntlich, außer der correcten Zeichnung der Gestalten und dem Ausdruck der Köpfe, die harmonische Verschmelzung der Farben, der Lichteffect, die Gewandung, die wohlangebrachte Verkürzung, das Auseinandertreten der Figuren, die Gruppirung, der Contrast der Formen, Farben und Linien, das Impasto, das Clairobscur und dergleichen mehr Gegenstand der scharf forschenden Untersuchung; und obwohl es schon oft bemerkt wurde, daß alle diese einzelnen Eigenschaften noch nicht hinreichen, daß das Tadellose, wie es auch im menschlichen Antlitz der Fall ist, noch nicht immer deshalb auch das Schöne sei; ja daß es sogar nothwendige Abweichungen vom Regelmäßigen gibt, nothwendige Fehler, die ganz wesentlich zur Schönheit beitragen, so werden diese, ich möchte sagen mehr äußerlichen Kennzeichen und Merkmale doch immer noch für die Beurtheilung eines historischen Gemäldes als ziemlich richtig leitende Richtschnur gelten.

Dieses nun in so weit angenommen, so wird es doch für das Portrait noch nicht vollkommen ausreichen, indem bei diesem außer allen den genannten Eigenschaften noch manche andere hinzukommen, unter welchen eine besonders als die erste und nothwendigste allgemein anerkannt wird — die Aehnlichkeit, bei welcher ich auf die Gefahr hin, allbekannte Gemeinplätze zu berühren, etwas länger verweilen muß. Es dürfte wohl kaum nöthig sein, hierbei als Nebenbemerkung einzuschalten, daß es sich hier lediglich nur von dem Bildniß des Menschen handelt; denn wenn auch im Allgemeinen anzunehmen ist, das Portrait sei eine durch einen Künstler aufgefaßte und getreu wiedergegebene Darstellung irgend eines beliebigen Gegenstandes, wie es denn auch Thierportraits in Hülle und Fülle gibt, und mancher das Lieblingspferd, den treuen Hund zu stetem Andenken an geleistete Dienste naturgetreu copirt in goldene Rahmen faßt, wie auch die Abbildung eines Wohnzimmers mit allen Möbeln oder selbst die Aufnahme einer bekannten Gegend mit allen Wegen, Büschen und Bäumen, wie dieses alles und noch mehreres unter der allgemeinen Benennung Portrait zusammengefaßt werden kann, so ist es doch

hauptsächlich die Darstellung des menschlichen Antlitzes, welche vorzugsweise diesen Namen verdient und auch gewöhnlich darunter verstanden wird.

Die Aehnlichkeit also ist es, welche das Haupterforderniß eines Portraits bildet, und zwar mit vollem Recht; denn was nützt es, wenn alle andern Eigenschaften eines guten Bildes vorhanden sind, was nützt die harmonischste Farbenwirkung, die trefflichste Anordnung und Gruppirung, ja was selbst der seelenvollste Ausdruck des Kopfes, wenn das Bild nicht gerade die bestimmte Person vergegenwärtigt, die es darstellen soll, und unser Auge sie nicht in jedem Zuge wiedererkennt? Es kann dies alles genügen, um eine für das Auge erfreuliche Wirkung hervorzubringen, aber der eigentliche Zweck des Bildes wird natürlich verfehlt sein, wenn diese erste aller Bedingungen mangelt. Doch das versteht sich von selbst.

Es ließe sich hier vielleicht die Frage aufwerfen, nicht sowohl was Aehnlichkeit sei — denn eine bloße Definition würde ziemlich überflüssig und müßig erscheinen und ähnlich ist am Ende das, was Jeder dafür hält — als vielmehr, was es für eine Bewandtniß mit ihr habe und woher es wohl kommt, daß Einstimmigkeit des Urtheils hierüber so selten ist, da es wohl keinen Portraitmaler gibt, der nicht schon zu seinem Leidwesen die Erfahrung gemacht hätte, daß einige Personen das Bild für wohlgetroffen erklären, während andere sich kopfschüttelnd dahin aussprechen, es sei nicht zu erkennen. Es könnte zum Trost und zur Beruhigung des Künstlers bei solchen Vorkommnissen die allerdings etwas parador lautende Behauptung eines geistreichen, leider zu früh verstorbenen Mannes [1]) dienen, daß nämlich derjenige, welcher eine Aehnlichkeit findet, stets im Recht sei, so zwar, daß, wenn von hundert Personen auch nur e i n e sagt, das Bild sei ähnlich, diese in ihrer positiven Behauptung sich nicht irren könne und unbedingt Recht habe, die 99 Andern aber, indem sie nur eine Negation aussprechen, complet Unrecht; Jener könne immer sagen: ich finde die Aehnlichkeit, folglich ist sie da; ihr findet sie nicht, das ist aber noch kein Beweis ihres Nichtvorhandenseins. Ich fühle mich nicht berufen, diese Behauptung durchzufechten, und lasse sie deshalb dahingestellt sein; es ließe sich indessen zur Erklärung jener auffallenden Verschiedenheit des Urtheils noch anführen, daß, abgesehen davon, daß manche Beschauer das Original in ganz bestimmten Situationen zu sehen gewohnt sind, die der Künstler

[1]) Diese paradoxe Behauptung wurde von Joseph von Radowitz in einer Abendgesellschaft bei Veit aufgestellt, als von einem Portrait die Rede war. v. Radowitz gehörte zu den intimen Freunden Veit's, bei dem ein sehr reger geselliger Verkehr stattfand. Die noch lebenden Angehörigen Veit's erinnern sich, die vorstehende Behauptung von Radowitz aus dem Munde Veit's genau so vernommen zu haben, wie sie in dem Vortrage wiedergegeben war.

nicht errathen konnte, es hauptsächlich zweierlei Arten der Aehnlichkeit gibt: eine mehr plastische der Formen und des Knochenbaues und eine andere, die in dem Ausdruck und der Miene liegt. Das menschliche Auge ist so organisirt, daß es entweder für die eine oder für die andere dieser Aehnlichkeiten vorzugsweise empfänglich ist; in den meisten Fällen ist es aber diese zweite Art: der Ausdruck, das Spiel der Miene, die eigenthümliche Physiognomie der einzelnen Züge, welche darüber entscheidet. Der Blick für das Plastische, für die Form ist der seltenere, woher es auch wohl kommen mag, daß eine Büste nur von Wenigen gleich erkannt wird; und ein Portrait kann nach dem Original mit Zirkel und Maßstab noch so genau abgemessen, die Verhältnisse der einzelnen Theile zu einander noch so richtig sein, wenn jene Art der Aehnlichkeit des Ausdrucks und der Züge fehlt, wird es die Wenigsten befriedigen; ja so wichtig ist sie, daß ein Künstler meiner Bekanntschaft einen und denselben Kopf, ohne alle Rücksicht auf die richtigen Maße und Verhältnisse, ein Mal in die Länge gezogen, dann zur Abwechslung wieder in die Breite gedehnt zeichnen konnte, wie man es ihm aufgab, und immer war die Aehnlichkeit sprechend, freilich nur als Zerrbild.

Um indessen noch etwas specieller in den Begriff der Aehnlichkeit einzugehen, so wird es, um sie vollkommen zu erreichen, nicht genügen, nur die Form, den Ausdruck, das Mienenspiel des Originals in dem Bildniß wiedergegeben zu haben, sondern auch außer allem diesem und auch außer der richtigen Bekleidung und der passenden Umgebung wird selbst die Art der Behandlung, das rein Technische, dazu beitragen müssen, uns die darzustellende Person in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit, in ihrer individuellen Erscheinung, wie sie ihrer Zeit und keiner andern angehört, vor Augen zu stellen.

Ein Portrait ist nämlich nicht nur das Bild einer vereinzelten Individualität, sondern gerade als solches, als Specimen einer besondern Gattung versetzt es den Beschauer fast mehr noch als ein historisches Bild in eine bestimmte Zeit oder in die ganze ihn umgebende Gegenwart, so zwar, daß man aus diesem einzelnen Bruchtheil der gesammten Menschheit sich die ganze vorübergegangene oder noch gegenwärtige Generation mit allen ihren Mängeln und Gebrechen, mit all' ihrem Dichten und Trachten herausconstruiren kann, wodurch es, auch abgesehen von dem Kunstwerth, noch eine ganz besondere geschichtliche Bedeutung erhält.

Man betrachte z. B. nur das Bild eines wackern Bürgermeisters[1]), wie es Hans Holbein so meisterhaft malte, ob man nicht in diesem

[1]) Bei dem Bilde „eines wackern Bürgermeisters" dachte Veit ohne Zweifel an das berühmte Gemälde von Holbein dem Jüngeren, die Madonna des Bürgermeisters Jacob

verständigen, in sich abgeschlossenen Kopfe mit den zirkelförmig geschnittenen Haaren, in dieser ehrbaren, streng stilisirten Amtstracht mit der goldenen Kette nicht nur ihn allein, sondern das ganze Bürgerthum damaliger Zeit mit seinen Zünften und Gerechtsamen, die ganze mittelalterliche Form des Lebens erblickt. Oder das Bild einer ehrsamen Hausfrau aus Harlem von van der Haelst mit dem sorgsam gefältelten Rundkragen, auf welchem der gutmüthige, etwas beschränkte Kopf wie auf einem Präsentirteller ruht, ob sich nicht in ihm das holländische Leben vollkommen wiederspiegelt; dann das Portrait eines Staatsmannes aus Richelieu's und Mazarin's Schule mit der ganzen Verschmitztheit intriguanter Politik gegenüber der steifen, förmlichen Grandezza eines spanischen Ministers oder Feldherrn von Coello. Man vergleiche damit das Bild eines Mannes aus Ludwig XIV. Zeit mit den hochhinaufgezogenen Augenbrauen und der majestätischen Allonge-Perrücke, die aus jeder Locke zu rufen scheint: l'état c'est moi![1]) Und dann wieder das Bild eines englischen Weltmannes von Sir Josua Reynolds[2]) und später von Thomas Lawrence mit den Zinnoberreflexen in den aufgeworfenen Nüstern, den gewaltigen Quasten am dunkelrothen Vorhang mit seiner im Gegensatz älterer Bilder in ihrer schlichten Einfalt so süffisanten Miene. Und nun etwa eine Dame aus der Kaiserzeit mit der hohen Taille, den kurzen Aermeln und dem lockigen Tituskopf, der allein schon eine Geschichte der Revolution ist, und endlich das

---

Meyer von Basel. Das erste Original befindet sich jetzt im Besitze der Prinzessin Karl von Hessen in Darmstadt. Holbein und sein Leben von Alfred Woltmann. S. 293. Zweite Auflage. Leipzig bei Seemann. 1874.

[1]) Die Portrait-Malerei wurde seit der Regierung Ludwig's des Vierzehnten in Frankreich Mode in der vornehmen Welt, und pflegte man sie mit besonderer Liebe und großem Erfolge. Die Portraits von Richelieu von Philipp Champaigne, das prachtvolle Gemälde Mignard's, Ludwig der Vierzehnte, ebenso das von Rigaud bilden noch heute den Gegenstand ungetheilter Bewunderung. Dazu kam der günstige Umstand, daß die großen französischen Kupferstecher Duchange, Edelink, Masson und Nanteuil mit besonderer Liebhaberei sich dem Portrait zuwendeten. Daher ist eine große Reihe berühmter Portraits von Königen, Ministern, Marschällen und Cardinälen gemalt von den ersten Malern, und viele gezeichnet und gestochen von den Meistern des Kupferstichs. Auf diese Weise wurden die Portraits der berühmten Männer und Frauen der französischen Nation in ausgedehntem Maße in der ganzen gebildeten Welt bekannt.

[2]) Auch in England wurde die Portrait-Malerei von der vornehmen Welt in diesem Jahrhundert in hervorragendem Maße gepflegt. Die berühmtesten Meister in diesem Fache sind Josua Reynolds und Thomas Lawrence. Beide hatten das Glück, durch tüchtige Kupferstecher in den weitesten Kreisen Verbreitung zu finden. Von den geistreichen Portraits des Reynolds existirt ein guter Katalog. Will. Cotton, Catalogue of the portraits painted by Jos. Reynolds, London 1857. Von den Portraits des Lawrence sind die von 30 berühmten Zeitgenossen, Königen, Feldherren und Staatsmännern im Waterloo-Saale zu Windsor-Castle die bekanntesten und berühmtesten.

Bild einer Dame aus neuester Zeit[1]) im Ballkleide mit sieben Volants, mit der süßlächelnd bezaubernden Miene und dem rosigen Colorit, und man wird gestehen müssen, daß nichts so sehr geeignet ist, unsere Phantasie in bestimmte Zeiten und Regionen zu versetzen, als eine solche Reihe von Bildnissen markanter Persönlichkeiten, deren Studium uns vielleicht einen tiefern Blick in den Charakter der dargestellten Personen und in den Geist ihrer Zeit gewährt, als manches historische Compendium. Weshalb auch Karl V.[2]) nicht ohne Grund zu sagen pflegte, er habe drei Mal die Unsterblichkeit durch Titian's Hand empfangen, und schon Alexander der Große, in gerechter Besorgniß, die Nachwelt könne, durch ein nicht ganz getroffenes Bildniß mißleitet, seinen Charakter und den seiner ganzen Zeit falsch beurtheilen, nur von dem einzigen Apelles gemalt sein wollte.

Und man sage nicht, daß es nur die geistreiche und genaue Auffassung äußerer Formen und Kostüme sei, oder die treue Beobachtung der Miene und Geberde, welche eine so frappante Wirkung hervorbringt, oder daß diese Wirkung eben sowohl erreicht würde, wenn alle diese Bildnisse von einem und demselben Künstler gemalt wären. Nein, selbst die freiere oder auch ängstlichere Pinselführung, das mehr oder minder Verschwommene der äußern Conturen, der keckere oder zartere Farbenauftrag, mit einem Wort die Verschiedenartigkeit der Technik selbst, die für jeden Gegenstand eine andere ist, wird erfordert, um ein so vollkommen ähnliches Bildniß hervorzubringen, daß der Beschauer, auch ohne das Original zu kennen, nicht im mindesten daran zweifelt, und wie durch einen Zauberschlag sich in die Zeit versetzt fühlt, der es angehört.

Ist es doch, als ob selbst das Material sich den jedesmaligen Forderungen anbequeme, und in der Epoche der duftigsten Verblassenheit, als der Kopf wie ein Nebelgebilde in einer Puderwolke schwamm, wurde mit glücklichem Erfolg die Pastellmalerei erfunden und angewendet; und ich zweifle sehr, ob ein älterer Meister, ein Hans Holbein, ein Albrecht Dürer mit den Pastellstiften zurechtgekommen wäre, ohne diesem weichlichen Material, welches sich sehr wohl für R. Mengs und seine Zeit-

---

[1]) Der berühmteste Frauenmaler um die Zeit des Veit'schen Vortrags war Franz Xav. Winterhalter, aus Menzenschwand im Schwarzwalde. „Besonders als Darsteller vornehmer weiblicher Schönheit und Eleganz, wußte er durch mehr als drei Decennien hindurch sich in der Hauptstadt Frankreichs seinen gefeierten Namen zu bewahren.“ VIII. Jahrgang Nr. 52. S. 835. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig. 1873.

[2]) Titian hat Karl den Fünften drei Mal gemalt, das eine Portrait befindet sich in der Pinakothek zu München, die beiden andern in der Madrider Galerie. Woltmann sagt von diesen Portraits: „die Kunst der Bildnißmalerei hat hier die Höhe absoluter Vollendung erreicht.“ Woltmann, Geschichte der Malerei. Zweiter Band. S. 760. Leipzig. 1882. Seemann.

genossen schickte, eine Gewalt anzuthun, deren es nicht fähig ist. Auch in unserer Zeit sind feste, strenge Umrisse sowohl in der Tracht als in der ganzen Erscheinung eine Seltenheit; wir sind nicht mehr die Menschen des 15. Jahrhunderts, und es ist noch sehr die Frage, ob der größte aller Meister jener vergangenen Epoche, ob ein Raphael, wenn er von den Todten erstände, wenn ihm die Aufgabe würde, einen jetzt Lebenden zu portraitiren und dies ihm überhaupt möglich wäre, sich in solchem Grade selbst verleugnen könnte, daß sowohl in Auffassung als technischer Behandlung nicht noch vieles in seiner Arbeit fast gespensterartig an das Zeitalter Leo's X. erinnerte und so das Bildniß doch eigentlich nicht vollkommen ähnlich ausfallen würde. Er würde ein schönes Bild liefern, aber kein eigentliches Portrait, wie es unserer Zeit angehört und sie charakterisirt.

Es ist oft gesagt worden, daß die Kunst nicht lügen könne, und die Richtigkeit dieses Ausspruches bewährt sich in vielen Fällen in auffallender Weise. Jedes Jahrhundert schreibt seine eigene Handschrift, und wie ein Münzkenner aus Form und Gepräge leicht auf die Jahreszahl schließen wird, so kann ein geübter Blick selbst aus einem bloßen Fragment mit ziemlicher Sicherheit dessen Alter erkennen. Es war den Künstlern des vorigen Jahrhunderts, wenn sie einen Engel darzustellen hatten, gewiß darum zu thun, diesen Bewohner des Paradieses so idealisch als möglich zu gestalten, und nichts desto weniger wird selbst in der Form der Locken des Engels die damals übliche Frisur sich nicht gänzlich verleugnen. Es scheint fast unmöglich, daß der Künstler sich von dem Einfluß der Zeit, in welcher er lebt, frei mache; ihm unbewußt wird sie aus seinen Werken hervorblicken und in einem oder dem andern Theil sich kund geben, und wenn man in dieser Beziehung mit vollem Recht von einem historischen Bild behaupten darf, es könne nicht lügen, so könnte man für das Portrait noch mit besonderm Nachdruck hinzufügen, daß es nicht lügen d ü r f e, und es möchte in der richtigen Deutung dieses Gesetzes vielleicht ein Hauptunterschied zwischen dem Historien- und Portraitmaler zu finden sein.

Während Jener die Aufgabe hat, sich bestimmte Charaktere einer mehr oder weniger fernliegenden Zeit zu vergegenwärtigen, und somit nicht nur seine Einbildungskraft sondern auch seine Geschichtskenntniß in Anspruch genommen wird, während er sich deshalb so mancher störenden Eindrücke, mit denen die ihn umgebende Welt auf ihn einstürmt, zu erwehren hat, ist der Portraitmaler mehr darauf angewiesen, sich der momentanen Gegenwart zu erschließen, sie frei in sich aufzunehmen und ihren Charakter zu studiren, und je mehr er dieses thut, je unbefangener er sich ihr hingibt, ohne gerade dem frivolsten Zeitge-

schmack zu huldigen, was immer verwerflich ist, um so sicherer wird er auf einen glücklichen Erfolg rechnen können.

Es ist dies allerdings der Punkt, in welchem die beiden sonst so nahe verwandten Kunstfächer in unserer Zeit einigermaßen divergiren, und da es nicht Jedem gegeben ist, alles zu umfassen und die heterogensten Gegenstände mit gleicher Leichtigkeit zu behandeln, so könnte man in dieser Disharmonie der äußern Form des jetzigen Lebens mit den künstlerischen Anschauungen wohl eine der Ursachen finden, die es erklären, weshalb der Historienmaler sich jetzt seltener, als es in frühern Zeiten der Fall war, mit dem Bildnisse befaßt und die Portraitmalerei sich als eigenes, selbständiges Fach ausgebildet hat. Unsere Zeit ist vorzugsweise materiell und unpoetisch, und so lange sich die Poesie nicht wieder mit dem Leben verbindet, wird ein Historienmaler, der sich nur mit dem Idealen beschäftigt, sich nur schwer entschließen, Portraits der Gegenwart zu malen, wenn sie ihm nicht sehr gut bezahlt werden.

Wenn nun in dieser Beziehung die Aufgabe des Portraitmalers als die bei weitem leichtere erscheint, so ist doch dabei nicht zu übersehen, daß von ihm als dem Maler der Gegenwart noch besonders gefordert wird, daß er sich Rechenschaft darüber gebe, in wie weit die aus früherer Zeit überkommenen technischen Mittel mit der neuern Form des Lebens harmoniren, und daß, während der Historienmaler sich in den Geist irgend eines Meisters versenken kann, welcher der darzustellenden Epoche angehört, der Portraitmaler, wenn er ein lebenswahres Bild ohne Lüge wiedergeben will, weder Polygnot noch Clessides, weder Raphael noch Titian, ja nicht einmal Rubens oder Rembrandt zum unbedingten Muster nehmen darf, wenn nicht eine störende Dissonanz entstehen soll.

Ein künstlerisches Erzeugniß ist keine Fabrikarbeit; jeder neue Gedanke, jede unmittelbare Auffassung eines Gegenstandes schafft sich ihre eigene Form, wie bei dem Dichter so bei dem Künstler, nur daß jener es in so fern leichter hat, als es ganz gleichgültig ist, ob er eine gute oder eine schlechte Handschrift schreibt, genug, wenn sie der Setzer lesen kann, um das Gedicht zu drucken, der Künstler hingegen durch die Handschrift selbst, gleichsam durch die Form und Bildung von jedem einzelnen Buchstaben seine Idee wiedergeben muß, beständig den leitenden Grundgedanken festzuhalten hat, so daß es eigentlich in der Kunst nichts so rein materiell Technisches gibt, daß es mit der geistigen Seite nicht irgendwie zusammenhinge.

Wie absurd es demnach lautet, wenn man, wie es doch oft geschieht, von dem Maler fordert, er müsse zeichnen wie die Antike, componiren

wie Rafael, coloriren wie Titian, die Grazie des Albani mit dem Helldunkel des Correggio und der großartigen Energie des Michel Angelo verbinden, leuchtet ein.

Es dürfte bei der Parallele, die zwischen dem Historien- und dem Portrait-Maler gezogen wurde, nicht zu umgehen sein, noch einer besondern Schwierigkeit zu erwähnen, die für den Letztern aus dem ungünstigen Kostüme unserer Zeit erwächst, weshalb er auch öfter mit einigem Neid auf den Geschichtsmaler blickt, der sich gottlob nur selten damit zu befassen hat. Namentlich ist es die unmalerische Tracht der Männer, die fast nie so häßlich war als jetzt, während der bessere Geschmack der Frauen, wenn auch noch manches zu wünschen wäre und der Gewalt der Mode Rechnung zu tragen ist, doch wenigstens die abscheulichen Pauschärmel, die sogenannten Gigots, dieses unleidliche Symbol unweiblicher Emancipation hoffentlich für immer verbannt hat. Jetzt ist die Zeit der Crinoline, und diese Mode hat für den Portraitmaler das Gute, daß er nie in Verlegenheit ist, wie er den Raum ausfüllen soll; die Leinwand mag noch so breit sein, die Crinoline wird immer darüber hinausreichen. Die Verzweiflung aller Portraitmaler bildet bekanntlich der Frack, und es ist nicht zu leugnen, daß dieser Unhold, diese Mißgeburt der jämmerlichsten Phantasie, dieses Aushängeschild eines gänzlichen Geistesbankerotts, sich so wenig zu einer malerischen Behandlung eignet, daß der Künstler stets nur mit dem größten Widerwillen daran geht, und ihn wo immer möglich, auf geschickte Art zu vermeiden sucht, wobei der Mantel eine wesentliche Rolle spielt. Man hat wohl öfter scharfsinnig genug behauptet, der schönste Reiz eines Gemäldes bestehe in glücklich gelösten Schwierigkeiten; bei diesem Theil der Bekleidung aber wird selbst das größte Genie sich für überwunden erklären, und unsere ganze Bewunderung verdient es, wenn es dem Künstler gelingt, sich noch einigermaßen glücklich aus der Affaire zu ziehen und diesem unförmlichen Zwitterding zwischen Rock und Stalljacke eine wenn auch noch so geringe günstige Seite abzugewinnen.

Wie gegründet aber auch die Klagen über die jetzige Tracht sein mögen, so ist doch nicht zu verkennen, daß in einem für die lebendig getreue Wahrheit der Bildnisse sehr wichtigen Punkte ein großer Fortschritt geschehen ist, indem man doch jetzt ziemlich allgemein zu der Ansicht gelangt ist, der Portraitmaler, ja selbst der Bildhauer habe den Menschen ganz einfach so darzustellen, wie er sich eben zeigt, ohne ihn gewaltsam zu antikisiren oder ihn mit phantastischen Draperien zu behängen, eine Art der Kostümirung, die früher sehr gebräuchlich war und zu den seltsamsten Abnormitäten Veranlassung gab.

Es macht einen unglaublich lächerlichen Eindruck[1]), wenn man die Statue des alten Königs von Neapel, der wegen seiner bourbonischen Nase und Hammelsphysiognomie allgemein nur Nasone hieß, in kolossaler Größe von Canova als griechischen Heros dargestellt sieht, oder den guten ehrlichen Kaiser Franz als römischen Triumphator, etwa in der Stellung eines drachentödtenden Apollo's, eine Fürstin unserer Tage als Agrippina, ein ganz moderner Kopf auf einem antiken Körper. Es läßt wie ein Haarbeutel auf Goldgrund und der Contrast ist zu auffallend und widernatürlich. Ein guter Geist hat es unsern Bildhauern eingegeben, hierin eine neue Bahn zu brechen und zur ursprünglichen natürlichen Einfachheit zurückzukehren, wofür wir ihnen um so mehr zu Dank verpflichtet sind, als gerade für sie die höchst unplastische moderne Tracht die größte Klippe ist und die Verfechter jener antikisirenden Bekleidung immer mit einigem Recht behaupten konnten, daß auch römische und griechische Künstler sich hierin große Freiheiten nahmen und weit entfernt waren, ihre Portraitfiguren so zu bekleiden, wie sie sich im Leben trugen.

Man glaube indessen nicht, daß solche Beschwerden nur unserer Zeit angehören. Die Kämpfe, welche jene Errungenschaft herbeiführten, ja selbst der Krieg unserer Architekten, ob im Spitz- oder im Rundbogenstil zu bauen sei, sind nicht so heftig und erbittert, als die Befehdungen, welche sich in der sogen. Zopfzeit über die Art und Weise der Kostümirung erhoben. Man hat keinen Begriff davon, mit welcher Leidenschaftlichkeit die Parteien darüber stritten, ob das Portrait m o d i s c h oder, wie man sich damals ausdrückte, r o m a n i s c h zu bekleiden sei. Ganze Abhandlungen wurden darüber zu Tage gefördert, die einen großen Raum der Kunstlitteratur einnehmen. Es war der Kampf einer neu beginnenden Epoche; in diesem Gährungsproceß wußte der arme Künstler oft nicht wo aus noch ein, und da die hohen und steifen Frisuren, die breiten Poschen und Fontangen allerdings nicht geeignet waren, ihn zu begeistern, so gerieth er auf das wunderliche Mittel des Allegorisirens und des Dramatisirens. Ein Portrait sollte außer ihm selbst noch etwas anderes vorstellen: die Klugheit, den Fleiß, die Sittsamkeit, die fünf

[1]) Der berühmte Bildhauer Antonio Canova (1757—1822) liebte es, fürstliche Personen im antiken Kostüm als Statuen darzustellen. Bekannt sind die Bronze-Statuen Napoleon's I. im Hofe der Brera zu Mailand, 1810 von Righetti in Rom nach einem Modell von Canova gegossen, die der Mutter Napoleon's mit der Figur der Agrippina im Capitol, und die der Schwester Napoleon's, der Prinzessin Borghese, als Venus, in liegender Stellung. „König Ferdinand IV. von Neapel wurde 1803 von Canova kolossal in Marmor ausgeführt, der König ist stehend, in antiker Rüstung abgebildet, mit einem griechischen Helme auf dem Haupte.“ Römische Studien von Karl Ludwig Fernow. Erster Theil. S. 189. 190. Zürich bei Geßner 1806.

Sinne, oder man plünderte die Mythologie, die Fabel und das Schäfergedicht und es wimmelte von Cynthias, Dafnes, Damöten und Myrtillen mit Lämmern, Schäferstäben, Flöten, Bändern und Blumen. Es war dies zugleich die Zeit, in welcher die sogen. Conversationsstücke aufkamen, um den Bildnissen mehr Leben und dramatische Bewegung zu geben, und höchst wunderlich sind die Vorschläge, die als Motiv solcher Zusammenstellung von Figuren den Künstlern von den Schriftstellern jener Zeit gemacht wurden. Ich erlaube mir, Ihnen aus einem früher sehr geachteten Werk über die Kunst einen derartigen Vorschlag vorzulesen, der, wenn er uns auch ein Lächeln abnöthigen sollte, in seiner originellen Art die damalige gemüthliche Anschauungsweise doch am besten charakterisirt.

Lairesse[1]) großes Malerbuch, Vorschlag zu einer Theegesellschaft. Ein Exempel einer Bitte und Abschlagung. Seite 20, 3. Theil. „Hier siehet man an einer Tafel zwo Jungfern Thee trinken. Die Jüngste sitzet in ihrem häuslichen Habit, und die Andere ist eine Freundin, so sie besuchet. Eine Jede hat ihr oberes und unteres Theeschäälchen vor ihr stehen und zwar der Jüngsten ihres voll eingeschenket. Diese hat das Theekännchen noch in der Hand und will der Andern ihre Schaale gleichfalls vollschenken, welche aber solche umgekehret hat und sie wieder auf den Tisch setzet. Sie wird von der Andern freundlich genöthiget, noch ein Schäälchen zu trinken, und ist gleichsam, als wenn man sagen hörte: Ey, liebe Isabella; ich bitte, belieben Sie nur noch ein Schäälchen zu trinken; die aber, so durch einen Knecht abgeholet wird, weigert sich und hält die Hand an die Theekanne, um ihr das Einschenken zu verhindern, und scheinet zu sagen: ich danke herzlich, schenken Sie nicht mehr ein. Diese zween Affecten machen, daß zwo gegenstreitige Bewegungen an dem ganzen Leib, den Händen, Füßen und dem Gesicht hervorkommen.

„Die Mutter, welche den Knecht mit dem Hut unter dem Arm zur Kammer hinein läßet, hält die halb geöffnete Thüre in der Hand und zeiget ihm seine Jungfrau. Durch die Oeffnung der Thür siehet man einen Schlitten stehen, mit welchem er sie abzuholen kommt.

„Um nun diesen Abschied vom Theetrinken noch deutlicher vorzubilden, kann noch eine zweyte Jungfrau nächst Isabellen an dem Tische hinzugefüget werden, welche, indem sie nach der Thüre siehet, aufzustehen scheinet und ihr Theeschäälchen niedersetzet. Den Knecht könnte man mit

---

[1]) Das große Malerbuch von Lairesse erschien in deutscher Uebersetzung unter dem folgenden Titel: „Großes Mahlerbuch worin von der Mahlerei nach allen ihren Theilen gründlich gelehrt und aus den besten Kunststücken der alten und neuen berühmtesten Mahler und Kupferstecher dargestellt sind von Gerhard de Lairesse.“ Nürnberg, Schneider. 1784—1819. 4 Bände.

einem Brief in der Hand sich nähern und die Mutter, welche an der Thür stehet, hineinkucken lassen. Auch kann man gar schicklich einen kleinen Knaben zu dem Tisch stellen, welcher verstohlener Weise ein Stückchen Zucker aus der Zuckerschaale nimmt, wobei er ernstlich auf die Schwester schauet, ob sie es gewahr wird. Auf diese Art wird man die Anordnung der Sache lassen können.

„Wenn man nun eben dasselbe mit Mannspersonen vorstellen will, so darf man nur bloß den Thee in Wein, die Theekanne in eine Flasche oder Bouteille, die Schäälchen in Gläser, die Theegeräthschaft, den Kessel, Gluthpfanne ꝛc. ꝛc. in ein Kühlfaß verändern, nachdem es die Jahreszeit erfordert; ingleichen die Mutter in einen Hausknecht und das Zimmer zur Sommerszeit in ein Sommer- oder Lusthaus, im Winter aber in eine Stube, wo man alsdann eine Mahlzeit oder Collation mit anbringen kann.

„Solche Vorbildungen sind lobwürdig und können ansehnlich gestellet werden. Derjenige verdient Ehre, welcher sich zu solchen Gattungen hält ꝛc.“

Obwohl dieser wohlgemeinte Vorschlag zu einem Bilde nicht eigentlich dem Portraitmaler gegeben wurde, sondern solchen, die sich mit der Darstellung bürgerlicher Scenen beschäftigen, so sieht man doch, welcher Art die Auffassung damals war, und man wird sich um so mehr freuen, sie jetzt beseitigt zu wissen.

So kleinlich indessen diese Beschreibung lautet, so liegt ihr doch das ganz richtige Gefühl zum Grunde, daß bei jeder Abbildung lebender Personen der Künstler, wenn er auch eine allzu lebhaft dramatische Handlung zu vermeiden hat, die für das Portrait nie günstig ist, doch selbst für die leise gemäßigte Bewegung ein richtiges Motiv aufsuchen müsse, welches mit dem darzustellenden Charakter im Einklang ist; daß sowohl die Haltung als die Wendung des Kopfes, die Stellung, die Action der Hände, so wie auch die ganze Umgebung zu dem Gesammt-Eindruck stimme, und ist es gerade dieser letzte Theil, der Hintergrund mit den anzubringenden Beiwerken, der so sehr dazu beiträgt, die Wirkung des Ganzen zu heben und die Bedeutsamkeit des Bildnisses zu erhöhen.

Auch hierin hatten es die ältern Meister freilich bei weitem leichter. Das eichene Getäfel oder auch die prächtigen Marmorsäulen mit den schweren Vorhängen, die Stein-Galerien mit den Statuen waren in Wirklichkeit in den Wohnungen vorhanden und boten dem Künstler, der deshalb nicht lange zu suchen brauchte, den günstigen Hintergrund, während sie in einem modernen Portrait nur gar zu leicht als eine fingirte Decoration erscheinen und unsere Wohnzimmer mit den oft wechselnden

buntfarbigen Papiertapeten, durch welche sie dem Innern einer Pappschachtel auf's Haar gleichen, kaum anwendbar sind. Man hat es sehr oft bemerkt, daß selbst die Aehnlichkeit eines Kopfes durch eine ungeschickte Ueberladung des Hintergrundes beeinträchtigt wurde, und auch in diesem Theil der Portraitmalerei ist es so schwer, die nie zu verletzende Wahrheit mit der malerischen Wirkung zu vereinigen.

Hierzu kömmt noch, daß manche Beiwerke so oft wiederholt wurden, daß sie dem Künstler selbst als abgedroschen erscheinen müssen und er sich deshalb nur schwer entschließen wird, stets von neuem sich ihrer zu bedienen. Es werden sich in einer gewissen Zeit wohl wenige Portraits von Militairpersonen vorfinden, die nicht als Hintergrund eine Schlacht oder wenigstens einen gewaltigen Pulverdampf hätten, wenn das Original auch vielleicht nie in einer Schlacht war; und obwohl es gewiß unpassend sein würde, wenn man, um neu zu sein, ein einfaches Landmädchen auf einen goldenen Prachtsessel setzte oder einen Seehelden auf eine grüne Wiese mit einem Blumenstrauß in der Hand, und wie es durchaus nicht anginge, einen Fürsten in seinem Ornat vor ein zerfallendes Mauerwerk zu stellen oder einen Geistlichen mit etwas anderm umgeben zu wollen, als mit Symbolen seines Berufs, so dürfte es doch eben so bedenklich sein, das Bildniß so sehr mit, wenn auch ganz passenden, Emblemen und Attributen zu umhüllen, daß sie als vorlauter Chorus die Hauptperson übertönten; und das richtige Maß sowie die glückliche Wahl dieser Attribute war von jeher Gegenstand des Nachdenkens aller Portraitmaler, die sich jetzt als beliebtes Auskunftsmittel oft damit begnügen, ein gewisses Etwas anzubringen, wovon man nicht recht weiß, ob es eine Blumenvase, eine ätherische Wolke oder ein verschossener Vorhang sein soll.

Nicht wenig ergötzlich sind auch in dieser Beziehung die Recepte, welche vor etwa 200 Jahren den Künstlern gegeben wurden, wie beispielsweise aus dem früher angeführten Werke folgende Stelle, welche sich darauf bezieht und welche es zugleich darthut, für wie ganz unerläßlich man damals das Anbringen solcher Beiwerke hielt. Nachdem der Autor weitläufig angegeben, durch welche Attribute ein Kaiser, ein Tyrann zu bezeichnen sei, wobei alle Götter des Olymp eine Rolle spielen, fährt er folgendermaßen fort:

Von Beifügung der Objecte zu Portraits der Personen von verschiedenen Ständen, 7. Buch, Seite 25.

.... „Zu einem Bürgermeister schickt sich die Statue der Gerechtigkeit und in Tafeln einige Bilder, welche die Belohnung des Guten und Bestrafung des Bösen vorstellen. Die Ruthe mit dem Beil ist das sichere Kennzeichen eines Bürgermeisters.

„Bei einem Rathsherrn paßt die Statue der Politik, nebst der Vorsichtigkeit und Wachsamkeit.

„Bei einem Secretair ist das Bild des Harpokrates anzubringen nebst dem Exempel des Alexanders in den Tapeten oder Basreliefs, wie er den Mund des Hephästion mit einem Ring versiegelt, nebst der Treue oder einer Gans mit einem Stein im Schnabel.

„Bei einem Verwalter der Ostindischen Compagnie das Bild derselben als eine Heldin mit einer Perlenmuttermuschel gleich einem Helm auf dem Haupte, auf dem sich ein Korallenzinken befindet, um den Hals Perlen und Korallen, Halbstiefel mit zwo Delphinen, die Köpfe aneinander, an den Schenkeln mit kleinen Schnecken und Muscheln geziert, zwei große Muscheln an den Schultern, eine dreizackigte Gabel in der Hand und einen langen Mantel um sich, dies alles in einer Landschaft, welche einen indianischen Prospect mit Palmen und Cocusbäumen und daneben einige Mohren mit Elephantenzähnen vorstellt.

„Diese Abbildung schickt sich auch zu einem Admiral, wenn man statt der Landschaft ein Seetreffen erwählt.

„Bei einem Gottesgelehrten wird das Bild der christlichen Wahrheit vorgestellt, der eben dasselbe Bild in der einen Hand hält und die andere auf der Brust. Ferner auf den Tapeten einige Sinnbilder des Glaubens, wie auch eine Abbildung des alten und neuen Testaments und im Hintergrund ein Tempel.

„Bei einem Philosophen und Naturforscher eine Himmelskugel, das Bild der Natur und die vier Elemente.

„Einem Feldherrn gibt man einen weißen Stab in die Hand und stellt das Bild des Mars in eine Nische. Ist es in einer Landschaft, so kann man eine Ehrensäule aufrichten, auf welcher die Siegesgöttin sitzt. Als Statue kann er den Herkules haben.

„Bei einem Assecuranten zur See schickt sich Arion auf einem Delphin und in der Tafel ein Seehafen, in welchen ein Schiff mit vollen Segeln einläuft; an das Ufer gehört das Bild der Glücksgöttin und über dem Schiffe schweben Castor und Pollux.

„Bei einem Ingenieur das Bild der Industrie sammt einer Karte vom Festungsland.

„Bei einem Redner das Bild der Wohlredenheit oder des Mercurs, jedoch ohne Beutel, neben ihm eine Rolle Papier.

„Bei einem tugendhaften Jüngling das Bild der Tugend und an der Wand das Sinnbild aus dem Horaz vom Jüngling in der Laufbahn, oder den jungen Herkules, wie er am Scheidewege steht.

„Ebenso kann man auch den Frauenzimmern einige Dinge zueignen, welche ihre Tugenden ausdrücken, z. B. bei einer vornehmen, achtungs-

würdigen Frau das Bild der Ehrbarkeit nebst etlichen zur Sache passenden Denkmünzen.

„Bei einem jungen, sittsamen Frauenzimmer das Bild der Nettigkeit, ein Nährahm und die Geräthschaften dazu nebst dahin zielenden Sinnbildern, worunter das von der Emsigkeit nebst Abscheu des Müßiggangs nicht vergessen werden dürfen rc."

Es hat die ehrliche Naivetät gerade dieser und ähnlicher Stellen, die dem Künstler das Handwerk lehren sollen, wohl ihre beinahe komischen Seiten, nichts desto weniger wird man aus den Werken jener Epoche, trotz ihrer barocken Einkleidung vielleicht mehr Belehrung schöpfen können, trefflichere Gedanken und praktischere Rathschläge in ihnen finden, als in dem hochtrabenden, emphatischen Wortschwall mancher moderner Aesthetiker, die nur ihren eigenen Scharfsinn produciren, und von dem eigentlichen Wesen der Kunst und ihren Schwierigkeiten kaum einen oberflächlichen Begriff haben.

Nachdem wir einige dieser Schwierigkeiten hier im Einzelnen angedeutet haben, möchte man vielleicht geneigt sein, anzunehmen, als seien nur in den großen, blühenden Kunstepochen gute Portraits zu finden und in Zeiten des Verfalles müsse auch diese Kunst in eben dem Maße gesunken sein. Diese Annahme würde jedoch nur mit großer Einschränkung richtig sein, und wir begegnen in der Kunstgeschichte der bemerkenswerthen Erscheinung, daß es fast zu allen Zeiten, auch wenn die andern Künste der Plastik, der Architektur und der Historienmalerei ihre Blüthe überlebt hatten, noch immer verhältnißmäßig gute Portraits gegeben habe. Die Büsten eines Vitellius, Caracalla, Caligula und anderer römischer Ungeheuer sind vortrefflich in ihrer Art, und während die Kunst in Rom meist nur auf sklavische Nachahmung griechischer Vorbilder beschränkt war, sind die Bildnisse einiger Kaiser und Patricier immer noch ausgezeichnet zu nennen. So auch noch in spätern Zeiten.

Werfen Sie einen Blick auf die Monumente aus den Zeiten des tiefsten Verfalles, deren selbst der hiesige Dom nicht wenige aufzuweisen hat, auf die geschmacklosen steinernen Draperien, die von sich überstürzenden seinsollenden Engeln, die aber eigentlich fette Amorinchen sind, getragen werden, und unter diesen manirirten Gestalten, diesen unsinnig aufgehäuften Attributen, Satyrn, Faunen und Nymphen, dieser tollgewordenen Architektur, unter all diesen Zeichen der größten Entartung nimmt der Kopf des Prälaten immer noch eine ehrenwerthe Stelle ein, und es scheint, daß, während die Phantasie des Künstlers in allem Andern einer extravaganten Willkür sich überließ, ihm bei Behandlung des Portraits durch die Kraft der vor ihm befindlichen Natur heilsame Schranken gestellt wurden.

Und so ist es. Die lebendige Gegenwart übt ihren unwiderstehlichen Einfluß, und indem der Künstler das Bild der vor ihm sitzenden Gestalt in sich aufnimmt, ihre Eigenthümlichkeit bis in die feinsten Züge studirt, sich gewissermaßen mit ihr identificirt und durch eine Art von Divinationsgabe eine Kenntniß des Charakters ersetzt, welche sonst nur ein längerer vertrauter Umgang gewähren kann, bleibt er vor all den Verirrungen geschützt, die eine ausschweifende, willkürlich sich ergehende Phantasie hervorzubringen vermag.

Welchen Vorzug nun eine solche echt künstlerische Auffassung vor einem jeden bloß mechanischen Verfahren verdient, würde an und für sich schon einleuchtend sein, wenn man auch nicht die vielen nur halb gelungenen, kaum eine mäßige Aehnlichkeit darbietenden Portraits vor Augen hätte, welche auf mechanischem Wege entstanden sind. Es mag sein, daß in den meisten Fällen Daguerrotypie und Photographie ausreicht, ein bis zu einem gewissen Grad genügendes Abbild zu liefern, wie es denn auch abgesehen von der lockenden Wohlfeilheit der Bequemlichkeit sehr zusagt und das lästige Sitzen erspart, indem wohl nicht jede Dame die Ausdauer von Mona Lisa haben wird, welche dem Leonardo da Vinci mehrere Jahre zu ihrem Portrait saß, wobei indessen auch die Geduld des Malers zu bewundern ist. Auch bin ich weit entfernt, im Ganzen den Werth dieser bewunderungswürdigen Erfindung zu verkennen, die sich ganz besonders bei architektonischen und plastischen Gegenständen bewährt und vielleicht einer noch größern Anwendbarkeit fähig ist. Aber nun und nimmer, und wenn diese Erfindung noch so sehr vervollkommnet wird, daß selbst die bis jetzt unvermeidlichen Unrichtigkeiten verschwinden und ein eigentliches Spiegelbild entsteht, wird sie das von einem Künstler gefertigte Portrait ersetzen können. Eine Maschine, und sei sie noch so genau und sorgfältig construirt, wird nie erreichen, was die durch den Geist geleitete Hand des Menschen zu schaffen vermag; nie wird sie das Wesentliche in der Gesichtsbildung und in der menschlichen Gestalt vom bloß Zufälligen zu trennen im Stande sein, nie wird sie auffassen, wie es ein Künstler kann; und einige Linien, eine wenn auch nur flüchtige Skizze, nach der Natur von einem unserer Maler geistreich entworfen, wird ein lebendigeres und treueres Abbild geben, als ein sonst gelungenes Lichtbild, an welchem doch oft noch das Beste durch Retouchen hinzugethan wird, um ihm auf die Beine zu helfen.

Wenn die eigentliche Bedeutung des Portraits in der genialen Auffassung einer bestimmten Individualität liegt, wodurch es, wie Jemand witzig sagte, zu einem gemalten Gedicht auf ein Gesicht wird, so möchte es nicht überflüssig sein, wenn auch nur mit Wenigem eine Frage zu berühren, die schon öfter aufgeworfen wurde und zu lebhaften Dis-

cussionen Veranlassung gab, die Frage nämlich, ob es dem Künstler gestattet sei, zu idealisiren und wie weit er darin zu gehen habe. Es sind die Ansichten hierüber so verschieden, daß es schwer sein möchte, eine für alle Fälle geltende Norm festzustellen, indem Einige den größten Werth darauf legen, selbst die geringsten Zufälligkeiten nicht nur leise angedeutet, sondern bis auf's genaueste ausgeführt und detaillirt in dem Portrait wiederzufinden, es für einen Frevel erklären, die Natur corrigiren zu wollen, Andere dagegen gerade in ihrer Verschönerung die echte Weihe erblicken und beide Theile für ihre Ansicht gute Gründe anführen.

Im Ganzen genommen scheint es indessen wohl als nothwendiges Gesetz festzustehen, daß, wenn es auch Mängel gibt, die als durchaus charakteristisch nicht zu umgehen sind, doch immer die günstige Seite vorzugsweise aufzufassen sei; ein Gesetz, welches, wie es auch im gewöhnlichen Leben für Jeden gilt, bei dem Portraitiren seine volle Anwendung findet. Wie es im Leben unstatthaft ist, die Mängel und Schwächen des Nächsten lieblos aufzudecken, und dies auf den Charakter von Solchen, die sich diesem gefährlichen Hang, wenn auch mit Witz und Scharfsinn, überlassen, eben kein gutes Licht wirft, so wird auch der gebildete Portraitmaler aus den vielen verschiedenartigen Zügen, welche das Leben dem menschlichen Antlitz einprägt, die günstigen, vortheilhaften möglichst hervorheben, den Lichtspuren sorgfältig nachgehen und alles, was unharmonisch den guten Eindruck trübt, in Schatten stellen oder mildern.

Es ist dieses, man möchte sagen die moralische Seite der Portraitmalerei, und es ist dem Künstler kaum hoch genug anzurechnen und zeugt von nicht geringer Bildung und Gewandtheit, wenn er der Versuchung widersteht, die einem jeden Menschenantlitz charakteristisch eigenthümlichen Züge aus lauter Liebe zur Deutlichkeit weder so scharf auszuprägen, daß das Bildniß Gefahr läuft, zur Carricatur zu werden, noch auch bei einem schönen interessanten Gegenstand diese Züge so gänzlich zu verwischen, daß die poetische Auffassung in niedrige Schmeichelei ausartet.

Jedes Portrait ist daher eigentlich ein doppeltes, und die ganze Frage des Idealisirens steht daher in genauem Zusammenhange mit der Bildungsstufe und der innern harmonischen Entwickelung des Künstlers selbst und wird nur hierin ihre eigentliche Lösung finden. Es kann ja überhaupt Niemand, und am wenigsten der ausübende Künstler, etwas geben, was nicht in ihm liegt, und wäre der Künstler sich immer klar bewußt, wie sehr er sich selbst in allen seinen Werken, bei allem Streben nach Objectivität kund gibt und abspiegelt, wie genau ein geübtes Auge oder ein reiner, unbefangener Blick aus den Leistungen der Kunst auf ihren Urheber zu schließen vermag, so würde er schon deshalb vor allem darauf bedacht sein, alles Unedle von sich auszuscheiden, und die Kunst

würde dann nicht nur für Andere, sondern zunächst für ihn selbst ein Mittel größerer innerer Ausbildung sein.

Allerdings gibt es eine Art der Schmeichelei (wenn man sie überhaupt noch so nennen darf), die darin besteht, daß der Künstler das Original gewissermaßen über sich selbst erhebt und den im gewöhnlichen Leben so seltenen Moment festhält, wo aus den Augen und dem ganzen Ausdruck die Ahnung von etwas Höherem hervorleuchtet und das Antlitz zum reinen Spiegel der Seele wird, und ist es gerade dies, was uns bei den schönsten Portraits so sehr zur Bewunderung nicht nur des Bildes, sondern auch des Künstlers hinreißt, der diese edelere Seite mit feinem Sinn aufzufinden und wiederzugeben verstand.

Bei der Reichhaltigkeit des Stoffes, bei der Fülle und Manchfaltigkeit der Leistungen im Gebiete der Kunst und der Portraitmalerei insbesondere wird es nur zu fühlbar, wie wenig diese in etwas losem Zusammenhang hingestreuten Andeutungen geeignet sind, den Gegenstand tiefer als auf der bloßen Oberfläche zu berühren, und wie vieles zu ihrer Vervollständigung der eigenen Beobachtung überlassen bleibt.

Es war von jeher Beweggrund unermüdlicher Forschbegierde, das Wesen der Kunst zu ergründen, neben den technischen Handgriffen und Vortheilen auch ihre geistigen Operationen kennen zu lernen und in die verschlossene Werkstätte der Gedanken einzudringen; vor allem ist es aber die Art und Weise, wie denn eigentlich ein Kunstwerk entsteht, welcher Art die geheimen Triebfedern sind, die vom ersten Augenblick des Empfangens bis zu seiner Vollendung mitwirken, welche stets den Stoff zu wißbegierigen Fragen und Erörterungen lieferte. Und da nicht alles in Worte zu fassen ist und das Beste sich nicht immer sagen läßt, da auch der Künstler selbst nicht immer geneigt oder im Stande ist, von allem Rechenschaft zu geben, so finden wir in dem, was darüber verhandelt wurde, nur wenig Aufschluß, so daß selbst der herrliche geistreiche Brief Mozart's über die Entstehung einer Oper und die edele einfache Antwort Rafael's an den Grafen Castiglione, der ihn über sein Ideal befragte, nur ein Geheimniß für das andere geben und das wunderbare Räthsel nicht vollständig lösen.

Sehr richtig bemerkt ein französischer Staatsmann:[1]) „C'est une source abondante d'inspirations que l'honnêteté du coeur, que le désintéressement de la vie. L'artiste ou l'écrivain n'ont après tout qu'eux-mêmes à confier à leur pinceau ou à leur plume. On ne puise qu'en soi-même, quoi qu'on fasse, et l'on ne met que son âme ou sa vie sur la toile ou dans ses écrits."

---

[1]) Réponse de M. le Comte Molé, directeur de l'Académie Française, un discours de M. Vitet. Première Partie (1840—49). p. 581. Paris, Firmin Didot frères. 1850.

IV.

Ueber Giovanni da Fiesole.

Vortrag im Kunst- und Litteratur-Verein am 6. November 1860.

Das in Italien und in Deutschland zur Zeit des Mittelalters so reich bebaute Feld der bildenden Kunst hat in beiden Ländern so manchfaltige Blüthen hervorgebracht und der hochbegabten Geister, die auf ihm emporwuchsen und es durch ihre Thätigkeit in den herrlichsten, mit den auserlesensten Pflanzen geschmückten Garten verwandelten, sind so viele, daß man mit dem Dichter ausrufen kann: „Welch reicher Himmel, Stern bei Stern! Wer kennet ihre Namen?" [1])

Eine der schönsten und anmuthigsten Erscheinungen auf diesem Gebiete, ein Stern erster Größe an diesem Himmel ist unstreitig Giovanni da Fiesole, welcher in der eigenthümlichsten, nur ihm eigenen Weise einen so hervorragenden Platz einnimmt, daß man wohl sagen kann, seine Abwesenheit würde in diesem sonst so reichen Kunstgarten eine ganz unersetzliche Lücke hinterlassen haben, und es würde von den vielen Andern keiner zu nennen sein, der dessen Stelle auch nur einigermaßen auszufüllen im Stande wäre. So ganz besonders und von allen Andern verschieden ist seine Weise, so vollendet zugleich in der edelsten Form und in der geistigen Auffassung der erhabensten Gegenstände.

Wie dem Freunde der Natur neben der hochstrebenden Ceder und der stattlichen Palme auch die bescheidene Blüthe nicht entgeht, die zwischen üppig wuchernden Gewächsen dem Licht entgegenstrebt, und wie er überall die schöpferische Kraft mit gleicher Liebe und Bewunderung betrachtet, so wird sich auch dem Freunde der Kunst in dem Leben, Wirken und Schaffen dieses seltenen Mannes eine neue Seite erschließen, die nur dazu dienen kann, das im Allgemeinen aufgefaßte Bild zu vervollständigen und ein helleres Licht auf eine Zeit zu werfen, die so überreich sowohl

---

[1]) Ballade: Der Sänger von Goethe.

an großartigen wie auch an lieblichen Erscheinungen war. Ich zweifele daher nicht, daß eine etwas nähere Bekanntschaft mit dem seligen Giovanni da Fiesole [1]), diesem höchst liebenswürdigen Künstler, der schon von seinen Zeitgenossen Angelico, der Engelgleiche, genannt wurde, nicht ohne Interesse für Sie sein werde.

Ehe ich indessen zu einer weitern Schilderung seiner Werke und seines Charakters übergehe, erlaube ich mir einige allgemeinere Betrachtungen vorauszuschicken, die, wenn sie auch nicht direct mit ihm in Verbindung stehen, doch wieder auf ihn zurückführen werden, indem sie einen Gegenstand betreffen, der jederzeit von Bedeutung war und der heutigen Tages unsere Aufmerksamkeit in noch höherm Grade in Anspruch nimmt, die Uebereinstimmung nämlich, die innige Verwandtschaft zwischen Form und Inhalt, so wie die einflußreiche nicht zu verkennende Wirkung, welche die äußere Umgebung, die Gestaltung des geselligen Lebens auf den schaffenden Genius überall ausübt.

Es ist diese Uebereinstimmung und Verwandtschaft von um so größerm Belang, als sie es ist, die uns hauptsächlich den Maßstab angibt, der an jedes Kunstwerk anzulegen ist, um dessen Bedeutung recht zu verstehen und ihm den ihm gebührenden Platz anzuweisen, indem der schaffende Künstler doch immer mehr oder weniger darauf angewiesen ist, die Form der ihn umgebenden Welt in sich aufzunehmen und aus seinem Innern heraus geläutert wiederzugeben, um überhaupt nur verstanden zu werden. Er wird sich ihrem Einfluß nie gänzlich entziehen können, und je schöner, je ästhetischer diese äußere Form ist, um so freier wird er sich in ihr bewegen können und um so leichter wird es dem schöpferischen Geiste werden, in ihr die rechten Mittel zu finden, um sich Andern mitzutheilen.

In weit geringerm Grade als der bildende Künstler wird wohl der Dichter durch die Form der äußern Umgebung berührt; er gewinnt das Material zur Bildung und zur Gestaltung seiner Gedanken, zum Aufbau seiner Schöpfungen in dem unentweihten Schacht des Innern, unbekümmert um das, was dem äußern Sinne sich aufdrängt, während der bildende Künstler gerade aus dieser Quelle schöpfen muß und es nur um

---

[1]) „In Fiesole, diesem »liebenswürdigen und in seiner Naivetät genialen« Meister hat die religiöse Malerei das Höchste erreicht, was sie überhaupt leisten kann." „Eine ganze, große, ideale Seite des Mittelalters blüht in seinen Werken voll und herrlich aus und wird belebt durch den frischen Hauch der neuen Zeit; wie das Reich des Himmels, der Engel, Heiligen und Seligen im frommen Gemüthe der damaligen Menschheit sich spiegelte, wissen wir am genauesten durch ihn, so daß seinen Gemälden schon der Werth religionsgeschichtlicher Urkunden ersten Ranges gesichert ist." Geschichte der Päpste von Ludwig Pastor. Freiburg, Herder'sche Verlagshandl. 1886, Band 1, S. 399. Burckhardt, Der Cicerone II, 530, 531.

so lebhafter und störender empfindet, wenn sie unlauter ist, wenn die äußere Form dem innern Bilde nicht entspricht, nicht mit ihm harmonirt.

Es ist oft gefragt worden, woher es denn wohl komme, daß gerade in Ländern, wo alles andere einen solchen Aufschwung nimmt, wo die großartigsten industriellen Unternehmungen zu Tage treten und gedeihen, die bildende Kunst und namentlich die religiöse nicht in gleichem Maße fortschreite und sich nicht so reich entfalte, wie wir dies in andern Ländern gewahren. Es liegt dies gewiß nicht am Mangel von Talenten, die dort ebensowohl vorhanden sind als anderswo, auch nicht daran, daß etwa die Mittel fehlen, Großes zu schaffen, und eben so wenig an den schützenden und aufmunternden Gönnern, wohl aber möchte es sich daher erklären lassen, daß eben dieses geräuschvolle Leben und Treiben für die höhere Kunst nicht immer das geeignete Erdreich ist, da sie zu ihrem Gedeihen einer angemessenen Ruhe und einer sorgsamen Pflege bedarf. Der Ausspruch des Dichters[1]): „Es bildet ein Talent sich in der Stille, sich ein Charakter im Geräusch der Welt" kann hier in gewisser Weise gelten. Woher es denn auch wohl kommen mag, daß, während sonst überall die herrlichsten Werke entstanden, keine der größern Seestädte, wo sich das geschäftige Treiben am meisten concentrirt, sich rühmen kann, eine der bekanntern Schulen für die Kunst gegründet zu haben. Die Seestadt Venedig hat allerdings eine solche Schule gebildet; aber gerade sie ist ein Beweis mehr, denn eine Stadt, in der man kein Wagengerassel hört, ist wohl die stillste in der ganzen Welt.

Aber nicht der Künstler allein wird in seinem Schaffen gestört und gehindert, auch dem Laien, dem Freunde der Kunst, dem es darum zu thun ist, in ihr Wesen einzudringen und sich mit ihm vertraut zu machen, ist es nicht immer gegeben, mit ungestörtem Behagen ihre Weihe zu empfinden. Wir hängen zu sehr von äußern Eindrücken ab, als daß wir uns ihrer unter allen Umständen erwehren könnten. Die Umgebung übt einen so mächtigen Einfluß aus auf unsere Stimmung, oft selbst ohne daß wir uns dessen bewußt werden, daß wir nur dann im Stande sind, den Ernst und die Bedeutung einer Sache recht zu fassen, wenn die Umgebung mit ihr einigermaßen im Einklang sich befindet und nicht störend einwirkt. Und wie wir beispielsweise eine ernste religiöse Musik von Orlando Lasso, Lotti, Palestrina, Allegri[2]) kaum so recht verstehen

---

[1]) Hier citirt Veit nach dem Gedächtnisse die Verse Goethe's: Tasso 1. Aufzug, 2. Auftritt:

„Es bildet ein Talent sich in der Stille,
Sich ein Charakter in dem Strom der Welt."

[2]) Orlando di Lasso, eigentlich Roland Delattre, nach Palestrina der berühmteste Componist seiner Zeit, geb. zu Mons 1532, soll Capellmeister bei St. Lateran zu Rom

und im geeigneten Sinn auffassen und würdigen könnten, wenn ein solches Tonstück, wie es wohl vorkommt, etwa in einem Salon vorgetragen würde, der mit tanzenden Faunen, Nymphen und Satiren bevölkert und decorirt wäre, indem unsere Gedanken unwillkürlich eine andere Richtung nehmen, eben so wenig würde uns ein religiöses Kunstwerk, und von solchen ist hier hauptsächlich die Rede, wie es das angegebene Thema mit sich bringt, aus der altitalienischen oder altdeutschen Schule, ein Bild von Fiesole oder von Martin Schön den rechten Eindruck machen, wenn die Umgebung uns Formen und Bilder aufdrängt, welche dem Geist, der aus jenen Werken weht, entgegengesetzt ist, wie dies heutigen Tages so oft der Fall ist.

In ganz richtiger Erkenntniß von dem Werth und der Bedeutung einer harmonisch stimmenden Umgebung war man daher von jeher bemüht, diesen dem menschlichen Sinn so nothwendigen Einklang herzustellen und das, was die Welt oft gewaltsam trennte, wieder in das rechte Verhältniß zu bringen. So sehen wir, wenn wir in längst vergangene Zeiten hinabsteigen, daß die ersten Christen, wohl wissend, daß nackte kahle Wände auch das Gemüth kahl und öde lassen, selbst in Zeiten der blutigsten Verfolgung, wenn sie in unterirdische Höhlen und Gänge sich flüchten mußten, um dort im Verborgenen ihre Mysterien zu feiern, es dennoch nicht versäumten, diese schauerlichen, lichtlosen Räume mit Wandmalereien zu zieren, die dem hohen Gegenstand entsprechen und die mitunter selbst von nicht geringer Schönheit sind, wenn man auch überall in diesen Arbeiten eine durch den Drang der Zeiten gebotene, man möchte sagen rührende Eilfertigkeit bemerkt.

Aber selbst bei ganz momentanen Anläßen, wenn es nicht vergönnt ist, etwas Dauerndes zu schaffen, wie wenn z. B. nach einer gewonnenen Schlacht auf freiem Felde ein feierlicher Gottesdienst gehalten wird zum Danke für den errungenen Sieg und größere Anstalten nicht gemacht werden können, so umgibt man doch wenigstens den Altar mit Trophäen und mit militairischen Emblemen, um auch durch das Auge den Sinn zu stimmen, wie man ja auch bei einem Todtenamte analoge Sinnbilder

---

gewesen sein, hierauf beim Herzog Albrecht in München, wo er 1594 starb. Lotti, Antonio, geb. 1665 in Venedig, starb 1740 als Capellmeister an S. Marco. Seine Kirchen-Compositionen sind noch immer hoch geschätzt. Palestrina, Giovanni Pierluigi, der größte Kirchencomponist der alten römischen Schule, geb. 1514 zu Palestrina, zuletzt Capellmeister an St. Peter zu Rom, starb 1594. Er ist der Reformator der Kirchenmusik, ernst, erhaben und einfach, besonders berühmt durch seine Missa papae Marcelli, ein Stabat mater und die Improperien, alles Werke, die noch heute zur Aufführung gebracht werden. Allegri, Gregor, geb. 1590 zu Rom, starb 1652. Noch heute wird sein Miserere, das am Charfreitag in der Sixtinischen Kapelle zu Rom gesungen wurde, mit größtem Interesse zur Aufführung gebracht.

anbringt; und wenn in Italien an Sonn- und Festtagen des Sommers der Kapuziner in die Römische Campagna eilt, die dann freilich einer sonnverbrannten Wüste gleicht, um den dort versammelten Landleuten die h. Messe zu lesen, so geschieht auch da das Mögliche: die Garben werden symmetrisch und malerisch geordnet, der Ochsenkarren wird abgespannt und durch Laubwerk und sonstige sinnreiche Verzierung gewissermaßen zu einer Kapelle hergerichtet, um der ländlichen Feier auch den entsprechenden ländlichen Charakter zu geben. (Bei welcher Gelegenheit ich nur so ganz beiläufig erwähnen will, daß die zweckmäßige Construction und die Art der Bespannung dieses Karrens nach der römischen Tradition von demselben Manne herrührt, der die gewaltige Peterskuppel wölbte, der in der Capella Sixtina die gigantischen Gestalten der Propheten und Sibyllen schuf, so wie er auch die weltbekannte Beleuchtung der Peterskirche und des Vaticans erdachte und anordnete und die ebenso bekannte Girandola, das großartige Feuerwerk auf der Engelsburg zur Feier hoher Feste. [1])

So sehen wir, daß man überall und zu allen Zeiten, durch ein ganz natürliches Gefühl geleitet, sich bestrebte, den Charakter der äußern Umgebung mit dem innern Gehalt möglichst in Einklang zu setzen, und da es fast unmöglich ist, sich den von Außen her erhaltenen Eindrücken zu verschließen, so ist es wohl hauptsächlich der gänzliche Mangel dieses Einklanges, die überall sich kundgebende Disharmonie, die in unsern Tagen das rechte Verständniß einer ernstern Richtung so sehr erschwert, indem die ganze Form und Gestaltung des Lebens im entgegengesetzten Sinne wirkt.

Woher käme es sonst, daß jetzt der Sinn für das Echte und Wahre immer noch so selten ist, als wohl großentheils daher, daß uns der Anblick davon so spärlich geboten wird und daß die massenhafte Anhäufung der verschiedenartigsten, nicht immer ästhetisch schönen Gegenstände nothwendig eine Verwirrung der Gedanken erzeugen muß? Wie oft wird nicht ein für edelere Formen gebildetes Auge verletzt? Wie selten sind bessere Eindrücke? Man gehe nur, um Einiges anzuführen, durch ein paar der belebtesten Straßen irgend einer Stadt mit den so nüchtern casernenartig aussehenden Wohnhäusern, man betrachte die Schaufenster mit ihren bemalten Zerrbildern, manirirten Tableaux und coquettirenden Schönheiten und sonstigem stillosen Bilderkram, wo sich ein echtes Kunstwerk, wenn es zufällig dazwischen hängt, ausnimmt wie ein

---

[1]) Die hier angeführten Leistungen Michel Angelo's in Betreff der Beleuchtung der Peterskirche sind historisch nicht nachzuweisen; weder Vasari, noch die neuern Kunsthistoriker, E. Förster, H. Grimm oder A. Springer erwähnen etwas davon.

verirrter Wanderer, der die Sprache nicht kennt, um sich zurecht zu finden; man betrete einen festlich geschmückten Cur- oder Ballsaal mit der blendenden Gasbeleuchtung, man betrachte das ganze elegant sein sollende Wesen, die stutzerhaften und dabei doch nichts weniger als kleidsamen Kostüme der Männer, die wirbelnde Musik, die auf den Kunsttischchen aufgelegten Albums, die doch immer noch eine erwünschte Zuflucht der Ruhebedürftigen sind, welche durch das Wogengedränge der umfangreichen Damentoiletten an's Ufer gespült werden, den unmalerischen Luxus, die schwindelerregenden Papiertapeten, den Flitterstaat, die luxuriös ausgestatteten Bazars mit den Pariser Modewaaren jeder Art und Unart, den betäubenden Lärm mancher modernen Oper, Ballet, Theater 2c. 2c., kurzum alles, was in die Augen fällt und sich breit macht, so wird uns überall, wenn man es nicht versteht, sich zu isoliren, was nicht Jedem gegeben ist, in dieser Atmosphäre ein Geist anwehen, welcher dem Geist eines schönen alten Bildes oder überhaupt eines klassischen Kunstwerkes ganz heterogen und diametral entgegengesetzt ist.

Es ist bis jetzt noch nicht gelungen, den modernen Comfort mit der Schönheit zu vereinigen, und fast möchte man bei diesem chaotischen Wirrwarr der trostlosen Ansicht derjenigen beistimmen, die da behaupten, es habe sich der Schönheitssinn aus Verzweiflung zu den Wilden und Barbaren geflüchtet, da unsere moderne Civilisation nichts von ihr wissen will. Oder sollten alle diese Dinge wirklich geeignet sein, den ästhetischen Sinn zu wecken? Ich glaube kaum, daß dies Jemand im Ernst behaupten werde. Es gehört ja schon eine seltene Constitution dazu, sie auch nur ohne weitere Beschwerde in sich aufzunehmen, wenn man sie nicht ganz vermeiden kann.

Wohl taucht auch hin und wieder ein besseres Bestreben auf, es wird auch in gutem echten Sinne gewirkt und geschafft, wer möchte dies verkennen? Aber um so größer und um so augenfälliger ist nur der Contrast mit dem Uebrigen; wie wer aus einer im alten Stil hergestellten Kirche heraustritt, den Gegensatz, den die Außenwelt ihm bietet, nur um so stärker empfindet. Die Eindrücke sind zu verschiedenartig; überall tritt uns ein sinnverwirrendes Amalgam des Alten und Neuen entgegen, des Schönen und des Unschönen; die entgegengesetztesten Bestrebungen machen sich geltend und suchen sich einander zu überbieten, so daß an einen Gesammteindruck, an einen harmonischen Einklang nirgend zu denken ist; nur Wenige fühlen sich behaglich in ihrem Elemente, und es ist kein Wunder, wenn Viele zwischen Altem und Neuem schwanken, lieber die Wahl aufgeben, als sich für das Eine oder das Andere zu entscheiden, zumal da auch das Neue manches Schöne bietet,

und so ganz gleichgültig mitten hindurch schreiten und die Dinge gehen lassen, wie sie eben gehen wollen.

Nun! ich bin weit entfernt, dem großen Publicum seine Freude an all den Herrlichkeiten verleiden zu wollen, und es würde mir dies auch nicht gelingen, selbst wenn ich es wollte. Ich will ihm nicht zu nahe treten, in jedem Sinne nicht; es hat sich seine Welt gebildet, die ihm genügt und deren ungestörten Besitz es mit Recht verlangt. Nur so viel soll damit gesagt sein, daß man sich nicht darüber wundern möge, wenn im Ganzen der Sinn für ein gehaltvolleres Streben so selten ist und, wie man zu sagen pflegt, nur eine sporadische Erscheinung bei Jenen, deren Augen tagtäglich mit solchen Frivolitäten genährt werden, da sogar manche Künstler, die in diesem Treiben ihre Bildung erhielten, erst allmälig zu einer bessern Anschauung gelangen konnten. Wenn dies am grünen Holz geschieht u. s. w.

Wer etwa Köln in jüngster Zeit besuchte, der wird sich eingestehen müssen, daß beim ersten Anblick, ehe man sich orientirt, das geschäftig lärmende industrielle Treiben daselbst alles Andere so überflügelt und in den Hintergrund drängt, daß es begreiflich wird, wie Leute, die inmitten dieses Treibens leben und darin geboren und erzogen wurden, für wenig anderes Zeit und Sinn haben, etwa nur noch für die neue Brücke, und daß sie den altehrwürdigen Dom nur für eine fremdartige Antiquität, wie ein Curiosum ansehen, wenn sie ihn überhaupt ansehen, um nicht zu sagen: wie die Kuh das neue Scheunenthor. Sage ich vielleicht zu viel? Gewiß nicht! Ich hörte das Gespräch zweier Reisenden mit an, wovon der eine in vollem Ernst versicherte, am Kölner Dom sei nicht viel dran und es sei gar nicht der Mühe werth, ihn zu besuchen, und ein sehr bekannter englischer Schriftsteller und Tourist äußerte: es könne der Stadt Köln kein größeres Glück widerfahren, als wenn sie von Grund aus niedergebrannt würde, wohl um hübsch modern wieder aufgebaut zu werden! Man höre!

Doch ich will dieses unliebsame Capitel nicht weiter ausführen, obwohl sich noch manches darüber sagen ließe; auch ist natürlich hier nur von dem die Rede, was sich öffentlich zeigt und in die Augen fällt; das viele Gute und Edele, was mehr im Verborgenen lebt und webt, bleibt dadurch ganz unberührt und unentweiht. Auch das wahrhaft Großartige, was da entsteht, bleibt unangetastet. Der Tadel gilt nur dem Oberflächlichen, das auch nur auf der Oberfläche sich bewegt, dort wie überall das Element, in welchem Viele sich heimisch fühlen.

Es sind eben zwei Welten, die verschiedene Bahnen wandeln, die sich nicht verstehen, zwischen denen keine Verwandtschaft existirt, die selbst um sich zu bekämpfen sich zu fremd sind und die, wenn sie sich zufällig

begegnen, sich wie gespenstisch anstarren und wo immer möglich einander vermeiden und ausweichen.

Es dürfte wohl eine schwierige Aufgabe sein, sie zu versöhnen oder wenigstens in ein leidliches Verhältniß zu bringen jetzt, wo auch in andern Gebieten sich so wenig Energie zeigt, und es läßt sich nicht leugnen, daß in frühern Zeiten, als die zwei Welten sich nicht so schroff gegenüberstanden, diese Aufgabe leichter zu lösen war, und daß man damals gewisse Schwierigkeiten nicht kannte, die uns jetzt so hinderlich entgegenstehen. Man gewöhnt sich freilich zuletzt an alles, selbst an das Unschöne und Abgeschmackte, aber einem Manne, der in jenen Zeiten lebte, einem Künstler des Mittelalters, einem Fiesole, Albrecht Dürer, Giotto, Masaccio würde es doch seltsam zu Muthe sein, wenn er sich plötzlich in unsere Umgebung versetzt sähe! Was uns kaum noch auffällt, würde ihnen wohl lächerlich erscheinen oder vielleicht sie anwidern, sie, deren Augen an gefällige, charaktervolle Formen gewöhnt waren und die deshalb die äußern Eindrücke freier in sich aufnehmen und sie auch wieder in ihren Werken verwenden konnten. Ich erinnere in dieser Beziehung nur an eine Erscheinung auf dem Kunstgebiet, welche Ihnen ohne Zweifel ebenfalls schon aufgefallen ist; an die bekannte Thatsache nämlich, daß in blühenden Kunstperioden bedeutende Künstler wie Albrecht Dürer, Titian, Paul Veronese und Andere, ja selbst unser Fiesole, der sich doch ganz in einer idealen Welt bewegt, keineswegs Anstand nahmen, bei Darstellung religiöser Gegenstände aus der h. Schrift oder aus der Legende die Trachten ihrer Zeit anzuwenden, und es wirkte dies durchaus nicht störend, im Gegentheil! Es mußte dies den Gegenstand dem Beschauer erst recht nahe bringen, und er konnte nur um so leichter sich in die dargestellte Scene versetzen, ohne daß dadurch sein Schönheitssinn im mindesten verletzt wurde.

Die Hochzeit zu Cana im Pariser Louvre[1]) ist unter andern ein Beleg dafür. In der recht schönen plastischen Gruppe der Grablegung im hiesigen Dom[2]) sind Joseph von Arimathia und Nikodemus ganz einfach Männer des Mittelalters, gute ehrliche Bürger der Stadt Mainz, ebenso die heiligen Frauen und die unten ruhenden Krieger. Und es ließen sich noch viele Beispiele davon anführen. Wir haben diesen Vortheil und diese beneidenswerthe Freiheit nicht mehr! Es müßte sich

---

[1]) Das bekannte Gemälde von Paul Veronese.

[2]) Ein Werk des 15. Jahrhunderts, früher in der Liebfrauenkirche und nach deren Zerstörung in einer der Seitenkapellen der Nordseite des Mainzer Domes aufgestellt. Die Gruppe ist durch fleißige Behandlung der Gewänder und einen Zug stiller Empfindung ausgezeichnet, der alle Theilnehmer in einheitlicher Weise durchdringt und der Darstellung einen eben so ansprechenden als monumentalen Ausdruck verleiht.

wunderlich genug ausnehmen, wenn ein Künstler es sich jetzt beikommen ließe, bei einer ähnlichen Scene Aehnliches zu wagen! Es bleibe Ihrer Phantasie überlassen, sich das Bild einer Grablegung in den jetzigen Kostümen auszumalen!

Auch in dieser Beziehung ist die Zeit nicht ganz günstig für die bildende Kunst, wenn man nicht etwa sagen wollte, die Poesie des Lebens sei gar nicht nothwendig für die Kunst und sie könne sich in einer prosaischen Umgebung, wie die unserige es ist, nur um so freier entfalten und sich dem Idealen zuwenden. Dies würde leichter zu behaupten als zu beweisen sein! Je prosaischer eine Zeit dann wäre, um so poetischer würde die Kunst sich gestalten! Eine Erscheinung, die bisher wenigstens noch nicht dagewesen ist und die, wäre sie überhaupt möglich, nothwendiger Weise zu einer noch schärfern Sonderung zwischen Idealisten und Realisten führen müßte, wobei die Erstern dann Gefahr liefen, im Aether sich zu verflüchtigen, die Letztern aber in den krassesten Materialismus zu versinken.

Aber selbst in der Zeit der von Vielen sonst nicht gepriesenen Renaissance und in der darauf folgenden barocken war bei aller Ausartung noch einige Poesie im Leben vorhanden; die Kluft zwischen Kunst, Wissenschaft und der äußern Form des Lebens war nicht so weit klaffend; Tracht, Sitte, das ganze Leben mehr wie aus einem Guß. Die damals Lebenden brauchten sich gegen die von außen empfangenen Eindrücke nicht so zu waffnen, wie es jetzt so oft geboten ist, wenn sie den Sinn nicht in eine fremde Region hinüberziehen sollen, und in Betracht dieses Uebelstandes kann man füglich behaupten, es werde nicht eher das Verständniß des Guten und Schönen allgemeinere Geltung erhalten, als bis diese so störende Disharmonie wieder ausgeglichen sein wird und ein freundlicheres Verhältniß zwischen Kunst und Leben sich wieder herstellt. Bis dahin wird das beste Bestreben immer nur Stückwerk sein, eine isolirte Erscheinung, und nur Wenigen wird es gelingen, sich so recht hineinzuleben, sich in einer richtigen Auffassung nicht stören zu lassen, weil die so mächtig auftretende Sinnenwelt sie daran hindert, weil es überall an der rechten Anschauung fehlt, und weil die guten Eindrücke aus Mangel an musterhaften ästhetischen Formen und Verhältnissen immer seltener sich dem Auge darbieten. In der Kunst muß man schauen, um zu verstehen; das Organ für den Glauben ist das Ohr, dasjenige für den echten Kunstsinn ist das Auge.

Es ist bereits in einem unlängst in einem andern Verein gehaltenen Vortrage darauf aufmerksam gemacht worden, von welcher Wichtigkeit das eigene Schauen sei, um zu einer richtigen Erkenntniß von dem innern Wesen und von der Bedeutung der Kunst im Allgemeinen und

von der des christlichen Alterthums im Besondern zu gelangen, daß die eigene Anschauung es vorzugsweise sei, welche uns überall den rechten Aufschluß geben könne, und daß weder gelehrte Abhandlungen noch weitläufige Beschreibungen oder theoretische Werke über Aesthetik im Stande seien, den Sinn zu erschließen, wenn sie nicht Hand in Hand gehen mit thatsächlichen Belägen, welche die Richtigkeit der Theorien darthun und beweisen. Vorträge über die Kunst des Alterthums, und wären sie noch so gelehrt, geistreich und umfassend, werden die eigene Anschauung, die sichtbare Darstellung nun und nimmer ersetzen können und, wo diese gänzlich fehlt, ist es mit allen Worten nicht gethan. Es ist dann ungefähr eben so ungenügend, als versuchte man eine Musik, eine Melodie zu beschreiben; nicht etwa den Eindruck, den sie machte, denn diesen kann man allenfalls noch mit Worten wiedergeben, aber die Melodie selbst, was noch nie gelang und nie gelingen wird, oder ein Bild, welches irgendwo in London, Paris oder in America existirt, eine schöne unbekannte Gegend bei den Antipoden, oder als wolle man Jemanden ein schönes Antlitz beschreiben; da hat man gut sagen, es sei sehr schön, ganz regelmäßig, eine edele Stirne, ein ausdrucksvolles Auge, eine wohlgeformte Nase, ein feingebildeter Mund ꝛc. ꝛc. Man kann es in allen seinen Theilen analysiren und viel der Worte darüber machen, alle aber werden sie schwerlich hinreichen, es ihm auch lebendig vor Augen zu stellen, wenn man nicht zugleich sagen kann: „da ist es, siehe es selbst an!“ Eben so ist es mit der bildenden Kunst; nur das Sehen, die Anschauung der Werke des Alterthums kann uns wirklich belehren, und das bloße, wenn auch noch so eindringliche Sprechen darüber wird für Viele, wenn das Auge nicht dabei thätig ist, kaum mehr sein als ein angenehmer Zeitvertreib, ein Ohrenkitzel, von dem wenig übrig bleibt, wenn er verklungen ist.

Wenn wir so die eigene Anschauung als nothwendig erkennen, so müssen wir bei all dem doch überhaupt noch eine gewisse Empfänglichkeit für das Schöne als wesentliche Bedingung voraussetzen. Eine Empfänglichkeit, die, wenn sie auch in einem gebildeten Kreise wie den hier Versammelten nicht fehlt, doch außerhalb nicht überall anzutreffen sein dürfte. Wie nach der bekannten Anecdote dem türkischen Gesandten in Paris das Stimmen der Instrumente vor der Ouverture besser gefiel als die ganze Oper, so trifft man wohl auch auf solche, denen Formen- und Farbensinn fast gänzlich abgeht. Und wo diese Connivenz, diese Befähigung gänzlich fehlt, wird auch der Anblick des Schönen wenig nutzen. Wie das Gehör gebildet sein muß, um den Werth eines Tonstückes richtig zu beurtheilen, so wird auch ein Kunstwerk aus classischer Zeit nur dem verständlich werden, der überhaupt empfänglich dafür ist und

Sinn dafür hat, der ihm auch bereitwillig entgegenkommt und so viel als möglich alles zu beseitigen sucht, was dem Eindruck, den es erwecken soll, hinderlich entgegensteht. Es findet hierbei gewissermaßen eine Wechselwirkung statt; wir müssen suchen, es zu verstehen, um es zu lieben, und wenn wir es erst lieben, werden wir es auch recht verstehen.

Ganz besonders ist dies der Fall bei jenen Werken des Alterthums, wie sie Giovanni da Fiesole uns bietet. Ein Genrebild, eine Landschaft werden wir ohne große Mühe und Anstrengung verstehen, erfassen und beurtheilen; denn Aehnliches bietet uns überall die uns umgebende Natur. Das mehr oder minder Naturgemäße gibt uns den rechten Maßstab zur Beurtheilung, und wir sind befriedigt und erfreut, wenn eine Stimmung in uns erweckt wird, die wir beim Betrachten ähnlicher Scenen schon empfunden haben. Nicht so verhält es sich mit den Werken des Alterthums und besonders mit denen des Giovanni da Fiesole. Es gehört schon ein etwas geübterer Blick dazu, ihre Schönheit zu erkennen und zu empfinden. Sie schließen uns eine Welt auf, die mit der, in welcher wir leben und die uns umgibt, nicht immer in Einklang sich befindet, und es begreift sich vollkommen, daß es nicht Jedem so leicht ist, sich in sie zu versetzen.

Freilich würde der Anblick seiner Werke ein ganz anderer sein, und weit leichter würde es jedem Beschauer werden, sich mit ihnen zu befreunden, wenn wir Gelegenheit hätten, statt der mitunter schwachen Nachbildungen die Originale zu sehen, die durch ihre zauberisch harmonische Farbenpracht, durch den feinen Ausdruck der Köpfe, den ein Kupferstich nie erreichen kann, eine Wirkung hervorbringen würden, der auch Jeder sich hingeben müßte, zumal wenn es uns vergönnt wäre, sie an Ort und Stelle zu sehen, an den Orten, für welche sie geschaffen wurden, und es würde uns dann klar werden, daß sie eine noch weit größere Wirkung auf die Zeitgenossen hervorbringen mußten, die in dieser ganzen Erscheinung lebten und webten und durch nichts von dem, was sie umgab, gehindert und gestört waren. Wie ja auch der Grieche allein die unsterblichen Werke eines Phidias und Praxiteles [1]) so recht verstehen konnte, während es auch dem gelehrtesten,

---

[1]) Phidias wurde 500 n. Chr. zu Athen geboren, schmückte unter Perikles das Parthenon, den glänzenden Festtempel der Athene und führte das gefeierte Bild der Göttin in so vollendeter Form aus, daß der Charakter der Athene, der ernsten Göttin der Weisheit, für alle Zeiten festgestellt wurde. Sie wurde 437 vor Chr. vollendet und geweiht. Grundriß der Kunstgeschichte von Wilhelm Lübke, Stuttgart. 1887, Band I, S. 150 u. 151. Praxiteles wurde 392 vor Chr. in Athen geboren, war nach Skopas der zweite Hauptmeister der Attischen Schule, gegen ein halbes Hundert einzelner Werke werden von ihm erwähnt, unter seinen berühmtesten Schöpfungen steht die Aphrodite von Knidos oben an. l. c. S. 174.

dem begeistertsten Verehrer des classischen Alterthums in unserer Zeit nur vergönnt ist, gleichsam fragmentarisch sich eine Idee davon zu bilden, indem es ihm bei aller sonstigen großen Befähigung und trotz aller Anstrengung doch nie gelingen wird, ein rechter Heide zu sein, wenn er selbst sich auch so nennt.

Nun, wir müssen mit dem Wenigen, was hier aufgestellt ist, vorlieb nehmen und uns mit dem begnügen, was wir bringen konnten, wenn auch unsere Phantasie in Anspruch genommen wird, vieles zu ergänzen. Wie ungenügend nun auch diese Nachbildungen sein mögen, so werden sie doch immer besser als weitläufige Beschreibungen und Lobpreisungen einen Blick in die Welt des wunderbaren und liebenswürdigen Künstlers gestatten, der so recht eigentlich als ein wahrer Repräsentant christlicher Kunst im Mittelalter zu betrachten ist. Nicht als ob nicht auch viele Andere mit vollem Recht den Namen christliche Künstler trügen und verdienten; es wären deren noch viele zu nennen, und es wäre schlimm, wenn Fiesole der einzige wäre! Der Unterschied zwischen ihnen und Fiesole ist nur der, daß sie sich fast alle, ganz besonders die spätern, nicht ausschließlich mit christlichen Gegenständen beschäftigten, sondern auch oft profane behandelten, was Fiesole nie that, und dann, daß fast alle andern Künstler mehr oder weniger dem sogenannten Fortschritt huldigten, so daß zwischen ihren frühern und ihren spätern Werken ein sehr großer Unterschied ist, weshalb man ihre Arbeiten, je nach dem Grad des Fortschrittes, zu klassificiren pflegt und dabei von der ersten, zweiten und dritten Manier spricht und so fort; während hingegen Fiesole dem nun einmal erfaßten Typus stets bis in sein Alter getreu blieb, nie wechselte, so daß von verschiedenen Epochen oder Manieren, wie man sie bei andern Künstlern unterscheidet, in seinem Kunstleben nicht die Rede sein kann.

Das auffallendste Beispiel einer solchen Veränderung und beziehungsweise eines solchen Fortschrittes bieten bekanntlich die Werke Rafaels, der in einem kurzen Leben von einigen dreißig Jahren, man möchte sagen fast ein Jahrhundert durchlebte. Wenn man seine Jugendarbeiten, z. B. die äußerst zierliche Vermählung der h. Jungfrau[1]) mit der berühmten Transfiguration im Vatican vergleicht, die zu seinen letzten Arbeiten gehört und eigentlich von Giulio Romano vollendet wurde, so sollte man kaum für möglich halten, daß beide Bilder von einem und demselben Meister herrühren. Und so ist es mit Correggio, Titian, Michel Angelo und vielen andern. Weniger ist dies bei den altdeutschen Meistern der Fall, und bei dem seligen Fiesole ist, wie

---

[1]) Es ist das berühmte Bild „Lo Sposalizio“ in der Brera zu Mailand.

gesagt, eine solche Veränderung gar nicht zu bemerken, was sich wohl großentheils aus seinem abgeschiedenen klösterlichen Leben erklären läßt und wohl mehr noch aus einer innern Bescheidenheit, die sich an dem Maße genügen läßt, welches ihm nun einmal zugemessen wurde, nicht stets noch unruhig nach Höherem greift, und aus einem festen Seelenfrieden, der sich nicht von jeder Zeitströmung hinreißen läßt.

Ich werde, wenn es Ihnen genehm ist, noch einmal in Kürze auf seine Werke zurückkommen, glaube aber, es wird nicht überflüssig sein, vorher erst Einiges aus seinem Leben anzuführen, da die Persönlichkeit eines Künstlers ohnehin von seinen Schöpfungen nicht getrennt werden kann, indem oft eines zum rechten Verständniß des andern wesentlich beiträgt. Es würde zu weit führen, wollte ich auch noch versuchen, die Zeit zu schildern, in welcher Fiesole lebte, obwohl auch dies nicht anders als zweckdienlich sein könnte, um ein getreues Bild des Künstlers und seiner Leistungen zu geben; denn auch er war ein Sohn seiner Zeit und noch nie lebte ein Künster, der nicht von seiner Zeit mehr oder weniger abhängig war und ihren Einfluß, sowohl im Guten wie im Bösen verspürte. Und welche Zeit mußte es sein, dies so verrufene finstere Mittelalter, wenn sie solche Söhne hervorbrachte und deren Schöpfungen in so hohem Grade würdigte und verstand!

Der Bruder Johannes Angelicus [1]), oder wie er später nach seiner Seligsprechung genannt wurde, der selige Giovanni da Fiesole hieß eigentlich nach seinem weltlichen Namen Guido und Guidolino (der kleine Guido), und erblickte das Licht der Welt in dem kleinen, höchst romantisch auf einer Anhöhe gelegenen Städtchen Fiesole unfern von Florenz im Jahr 1387. Ich habe mit einem Freunde dieses Städtchen zur Zeit eines dort gefeierten Festes und Jahrmarktes besucht, und ich erinnere mich noch mit Vergnügen an das hübsche Fest und an die den Italienern so eigene lebhafte und doch zugleich ganz anständige und harmlose Haltung der von weit und breit zusammen geströmten Menge von Landleuten und Städtern, deren Hauptunterhaltung auf den von fröhlichen Gruppen belebten Plätzen und Straßen darin bestand, daß sie dünne, mit einem sehr langen Stiel versehene hölzerne Löffel, die in großen Massen ausgeboten wurden, auf den Rücken von Bekannten und Unbekannten zerklopften unter frohsinnigem Gelächter, und ohne daß von Uebelnehmen die Rede gewesen wäre. Der Geklopfte suchte wieder Andere

[1]) Veit, der Vasari in italienischer Ausgabe benutzte, folgt den Angaben desselben über das Leben Fiesole's, sie sind nicht immer genau; zuverlässiger ist E. Förster: Das Leben und die Werke des Fra Giovanni Angelico, Regensburg bei Manz, 1859. Ludwig Schorn in seiner deutschen Bearbeitung Vasari's, Bd. II, S. 313, Note 2 folgt „der trefflichen Charakteristik Rumohr's“ (Ital. Forschungen II, 251.)

zu klopfen, und das Zerbrechen der Löffel machte Lärm genug, ohne wehe zu thun. Gewiß ein unschuldiges Vergnügen! Es war die Zeit, wo weder Garibaldi noch der rè galantuomo existirten, und wo die guten Leute herzlich froh waren, statt des ihnen aufgedrungenen hetrurischen Königreichs wieder ihren alten Großherzog zu besitzen.

Des jungen und sehr wohl gearteten Guidolino Eltern waren bemittelte Bürger; er erhielt eine sorgfältige Erziehung und beschäftigte sich schon in seiner Jugend in Verbindung mit einem ältern Bruder vorzugsweise mit der Miniaturmalerei, mit der Ausschmückung von Kirchen- und Andachts-Büchern mit feinen Miniaturgemälden auf Pergament. Als sein Lehrer wird ein Gherardo Starnina genannt, doch möchte der Anblick der Werke des Masaccio, den er um 12 Jahre überlebte, mehr zu seiner Bildung beigetragen haben. Mit dem, was er sich durch seine Kunst erwarb und mit seinem ererbten Vermögen hätte er in der Welt ein sorgenfreies, gemächliches Auskommen haben können; doch folgte er, um sich ihren Gefahren zu entziehen, einem innern Drange und Beruf und trat in den Dominicaner-Orden im Kloster San Marco in Florenz im Jahr 1407, also in seinem 20. Jahr. Auch hier verfertigte er, ebenfalls mit Hülfe seines geschickten Bruders, Miniaturen für sein Kloster und für das seiner Vaterstadt mit unglaublicher Sorgfalt und Feinheit, und eine seiner ersten größern Arbeiten war ein Bild für die Certosa in Florenz, in der Kapelle des Cardinals Acciasjuoli, eine Maria mit dem Kinde und einigen singenden und musicirenden Engeln. Und hieran reihen sich nun die unzähligen Bilder, die er theils al fresco, theils auf Tafeln für die verschiedenen Kirchen und Klöster in Florenz und Umgegend ausführte, alle von so unaussprechlicher Reinheit und Anmuth und mit solcher Sorgfalt vollendet, daß er bald der allgemeine Liebling ward, und daß nicht nur Kirchen und Klöster, sondern auch viele fromme Privatleute Werke seiner Hand zu besitzen wünschten.

Medici Cosimo, Vater des Vaterlands genannt, dieser gefeierte Beschützer der Künste, der zugleich das große und seltene Verdienst hatte, auch das anstrebende Talent zu erkennen und ihm den geeigneten Wirkungskreis anzuweisen, erkannte auch bald die außerordentlichen Gaben unseres Fiesole, und trug ihm auf, in dem San Marco-Kloster in lebensgroßen Figuren die ganze Leidensgeschichte unseres Herrn al fresco auszuführen und zu den Füßen des Kreuzes die heiligen Frauen mit Johannes, Cosmas und Damianus. Viele der von Fiesole in seinem Kloster ausgeführten Werke sind untergegangen, dieses aber ist noch ziemlich wohl erhalten, und, wie ein italienischer Geschichtsschreiber sagt, so verdienen jene Mönche alles Lob, welche nicht nur bis auf uns die

Tugenden und die heiligmäßigen Sitten des Bruders Johannes vererbten, so wie ein tiefes Eindringen in die Kenntniß theologischer Wissenschaften, sondern ebenfalls dessen Malereien wie eben so viele Reliquien bewahrten, wozu sie auch alle Ursache haben. Als Umgebung zu diesem großen Bilde brachte er auch noch die Bildnisse von allen Päpsten, Cardinälen, Bischöfen und großen Theologen an, die dem Dominicaner-Orden angehören, und die Mönche seines Klosters waren ihm dazu behülflich, indem sie von weit und breit her ihm die authentischen Bildnisse jener Männer zu verschaffen suchten.

Ich würde nicht sobald ein Ende finden, wollte ich alle die Arbeiten erwähnen, die Fiesole in Florenz, in seiner Vaterstadt, in Orvieto und in andern Orten ausführte; ich kann mir es jedoch nicht versagen, die Beschreibung eines seiner Bilder nach den Worten des G. Vasari[1]) mitzutheilen, der kurz nach ihm lebte, selbst Maler und ein eben so großer Kenner als Kritiker war, und dessen Urtheil hier um so gewichtiger ist, als er sich sonst als einen fast ausschließlichen Verehrer und Bewunderer seines Zeitgenossen, des Michel Angelo zeigt, der zum Fiesole einen entschiedenen Gegensatz bildet. Die Worte des Vasari sind nicht sowohl eine Beschreibung des Bildes, als vielmehr eine Schilderung des Eindruckes, welchen es auf ihn machte. Sie lauten folgendermaßen: „Vor allem andern aber zeigte der Bruder Johannes seine hohe Kunst und Einsicht in seinem Bilde der Krönung Mariä durch ihren göttlichen Sohn inmitten eines Chores von Engeln und einer unzählbaren Menge von Heiligen, alle in so manchfaltigen Stellungen und mit so verschiedenem Ausdruck der Köpfe, daß man ein unglaubliches Vergnügen und Süßigkeit empfindet, wenn man sie betrachtet; ja, es scheint, als ob jene seligen Geister im Himmel gar nicht anders aussehen könnten, wenn sie Körper hätten; denn alle diese männlichen und weiblichen Heiligen sind nicht nur wie lebend, mit feinem und lieblichem Ausdruck, sondern auch die Färbung und die ganze Haltung scheint eher von einem Heiligen oder von einem Engel selbst herzurühren, so daß dieser gute Mönch mit vollem Recht den Namen des Engelgleichen trägt, fra angelico, und die Bilder Unserer lieben Frau und des h. Dominicus in der predella sind

[1]) Diese Stelle findet sich bei Vasari im Leben des Fra Giovanni aus Fiesole, die deutsche Uebersetzung ist von Veit selbst. Das Bild, die Krönung Mariä, befindet sich in der Galerie des Louvre zu Paris und ist in Umrissen herausgegeben von Ternite, mit einer Einleitung von A. W. Schlegel: Mariä Krönung und die Wunder des heiligen Dominicus, Paris 1817. Vasari, Leben der Maler, aus dem Italienischen übertragen von L. Schorn. Zweiter Band, S. 318, 319, Anmerkung 18. „Die Krönung Mariä von Fiesole ist jetzt eine Hauptzierde des Louvre." Ernst Förster, Geschichte der italienischen Kunst. Leipzig, T. O. Weigel, 1875, Dritter Band. S. 198, Anm. 2.

von so göttlicher Schönheit, daß ich in Wahrheit versichern kann, daß sie mir jedesmal neu erscheinen, wenn ich sie betrachte, und mich nie ersättigen kann, sie immer wieder von neuem zu betrachten.“ So weit Vasari. Ich weiß nicht, ob dieses von ihm mit so warmen Gefühl gepriesene Bild dasjenige ist, welches sich jetzt im Louvre befindet, auf welchem die Engel einen himmlischen Reigentanz aufführen und welches auch von August Wilhelm Schlegel beschrieben wurde, es könnte aber wohl sein, denn die Worte des Vasari scheinen auf dasselbe zu passen.

Der Ruhm des kunstreichen Ordensbruders ward nun so groß, daß Papst Nicolaus V. ihn nach Rom kommen ließ, wo er außer vielen andern Werken und zahlreichen Miniaturen die noch vorhandene schöne Kapelle im Vatican al fresco ausmalte mit der Geschichte des h. Laurentius, und noch eine andere Kapelle, die aber nicht mehr existirt, indem sie Paul III. wegen einer anzulegenden Treppe abbrechen ließ, was um so mehr zu beklagen ist, als viele von Fiesole nach der Natur gemalte Bildnisse damals lebender Männer dabei verloren gingen, wie das des Papstes Nicolaus V., des Kaisers Friedrich, der damals nach Italien kam, des Antoninus, der später Erzbischof von Florenz ward, des Ferrante von Aragon und Andere.

Es erfolgte nun eine Begebenheit in dem Leben des Fiesole, welche ihn ganz besonders kennzeichnet und ihm zu nicht geringem Ruhme gereicht. Als nämlich der Papst durch steten Umgang mit ihm und durch längeres Beobachten außer der wunderbaren Kunst auch seine vollendete Frömmigkeit und seinen vollkommen tugendhaften und erbaulichen Lebenswandel erkannte und gerade damals der erzbischöfliche Stuhl von Florenz erledigt war, so hielt er ihn für würdig, diese hohe Stelle einzunehmen, und wollte ihn zum Erzbischof ernennen; der demüthige Bruder aber lehnte es bescheiden ab und ersuchte den Papst, ihn mit dieser Last nicht betrauen zu wollen, da er sich nicht stark genug fühle, einem Volke vorzustehen; er erlaube sich aber ihm statt seiner einen andern Bruder seines Klosters vorzuschlagen, der fromm sei, ein Liebhaber der Armen, sehr gelehrt und gottesfürchtig; dieser werde jenem hohen Amte weit besser genügen als er. Da nun der Papst nach jenem Bruder forschte, und das ihm von Fiesole gespendete Lob als wahr und vollkommen begründet erkannte, so ging er auf dessen Vorschlag ein, und es ward Erzbischof von Florenz der Dominicanerbruder Antoninus, dieser in der Kirchengeschichte berühmte Mann, der auch von Hadrian VI. canonisirt ward. Dies war nun gewiß ein recht schöner Beweis von Bescheidenheit nicht nur, sondern zugleich auch von sehr richtiger Einsicht und Erkenntniß. Der Ablehnende und der Erwählte werden gleichermaßen dadurch geehrt und der Erfolg hat es glänzend bewährt. Als

ein Zug seiner, man möchte sagen übergroßen Einfalt, seiner Pflichttreue und seiner strengen Befolgung der Ordensregel wird noch von ihm erzählt, daß, als der Papst, der großes Wohlgefallen an ihm fand, ihn eines Tages einlud, das Mittagsmahl mit ihm zu theilen, der gute Fiesole ihm in seiner schlichten Weise mit der größten Unbefangenheit sagte, er könne dies ohne die Erlaubniß seines Priors nicht annehmen.

So war das Leben dieses schlichten, einfachen, höchst unschuldigen und dabei so reich begabten Mannes. Nie hat wohl ein Künstler die ideale Welt, die sich im Innern spiegelt, so klar wiedergegeben als er; sein ganzes Wesen stand bei ihm in vollem harmonischen Einklang mit dem äußern Schaffen, und wenn je das Talent sich als eine von oben verliehene Gabe bewährte, so war es bei ihm, der in seinem ganzen Leben und in all seinem Thun und Lassen keinen andern Gedanken hatte, als diese Gabe wieder auf ihren Urquell zurückzuleiten. Er starb zu Rom im Jahre 1455 und ward in der Dominicanerkirche Sopra Minerva beigesetzt, wo sein Grabmal vorhanden ist. Als Schüler hinterließ er Benozzo Gozzoli, Zanobi Strozzi, Gentile da Fabriano und Andere. G. Vasari[1]) macht über ihn noch folgende Betrachtung: „Bruder Johannes war einfach und heilig in seinen Sitten, er vermied alle Welthändel, und während seines reinen, Gott geweihten Lebens war er ein solcher Freund der Armen, wie ich glaube, daß er jetzt noch im Himmel ist. In der Kunst war er unermüdlich, und nie wollte er andere als heilige Gegenstände malen. Er konnte reich sein und verschmähte es, indem er sagte, reich sei, wer sich mit Wenigem begnüge. Er konnte über Viele gebieten und wollte es nicht und sagte, es sei minder gefährlich, zu gehorchen. Es stand ihm frei, hohe Würden zu besitzen, aber er achtete sie nicht, indem er sagte, das Paradies sei die einzige Würde, nach der er strebe. Er war menschenfreundlich und mäßig, und pflegte oft zu sagen, ein Künstler sei der Ruhe benöthigt und müsse drückender Sorgen enthoben sein. Man sah ihn nie zürnen oder Streit haben mit seinen Ordensbrüdern."

Bei Erwähnung dieses Punktes macht Vasari die seltsame Bemerkung, dies scheine ihm fast unglaublich, und fährt dann fort: „Wenn er ermahnte, so geschah es auf freundliche Weise. Mit großer Liebenswürdigkeit sagte er Jedem, der eine Arbeit von ihm verlangte, wenn der Pater Prior es zufrieden wäre, so sei auch er bereit. Und so war dieser nie genug zu rühmende Ordensbruder demüthig und bescheiden in seinen Gesprächen und in seinem ganzen Wesen, und die Heiligen, die

[1]) Die von Veit angeführten Aeußerungen Vasari's finden sich an der auf S. 80, Anm. 1 bezeichneten Stelle. Die Uebertragung aus dem Italienischen in's Deutsche ist ebenfalls von Veit.

er malte, gleichen mehr wirklichen Heiligen als alle andere von andern Künstlern gemalte Heilige.“ Er fügt dann noch hinzu, daß Fiesole in seinen Bildern nie etwas änderte, indem er annahm und sagte, Gott habe es so gewollt. So weit Vasari. Wenn dem guten Vasari, der doch gewiß das Bild auf unserer letzten Ausstellung nicht sah, wo sich zwei Mönche balgen, unglaublich scheint, daß Fiesole mit seinen Ordensbrüdern nie Zank und Streit hatte, so ist mir das zuletzt Angeführte, das Nichtändern nämlich, von allem das Wunderbarste. Jedenfalls konnte ein Fiesole es wohl sagen, Andere aber nicht.

Wenn wir nun noch einmal in aller Kürze zur Betrachtung seiner Werke übergehen, so werden wir in ihnen überall den Erguß einer reinen, man möchte sagen von überirdischem Licht umstrahlten Seele erblicken, die in künstlerischer Darstellung einer höhern verklärten Welt alles übertraf, was von andern Künstlern hierin je geleistet wurde. Da ist nichts Conventionelles, nichts, was an kalte akademische Regeln erinnert, die später in sinnliches, barockes Unwesen ausarteten, oder in die steif pedantische Form der unverstandenen Antike. Bei ihm ist alles keusche, sittsame Bewegung, naive, ungesuchte und deshalb so wahre Darstellung dessen, was er als das Höchste erkannte und wie in Visionen erblickte und wiedergab. Unähnlich darin dem gewaltigen und in seiner Gewalt oft bis zur übertriebenen Verzerrung gigantischen Michel Angelo, bewegt er sich meist nur in einer Welt, die uns liebliche, anmuthige, ätherische Gestalten zeigt. Während der Eine sich darin gefiel, in kolossal gebildeten Körperformen uns ein untergegangenes Geschlecht vorzubilden, welches gleich der vorsündfluthlichen Schöpfung uns nur Staunen erregt und eine Bewunderung, welcher doch noch ein Gefühl der Freude beigemischt ist, daß wir sie nur im Bilde erblicken und daß sie in Wahrheit nicht mehr existirt, führt uns der Andere in ein Leben ein, dem wir gern angehören möchten, so wie es auch Ziel und Endzweck seines eigenen Lebens und Strebens war. Wenn Michel Angelo im jüngsten Gericht die Qual der Verdammten in ergreifender und zugleich abschreckender Weise schildert und bei dem Ausspruch des erzürnten Richters: weichet von mir, ihr Verdammten! [1]) selbst die Himmel erzittern, die Heiligen ihre Marterwerkzeuge im höchsten Entsetzen emporhalten und selbst Maria nicht wagt, das Auge zu heben, zeigt uns Fiesole die selige Wonne der Verklärten; die überaus schlanken Gestalten der Heiligen blicken in unaussprechlicher Ruhe und Frieden, seine jubilirenden Engel sind die lieblichsten Erscheinungen seliger Geister, und wenn er bei der Leidensgeschichte des Herrn rohe Schergen und Kriegsknechte nicht vermeiden

---

[1]) Matth. 25, 41. Discedite a me maledicti.

kann, so scheinen auch sie nach der feinen Bemerkung eines Italieners noch einige Hoffnung endlicher Bekehrung zu bewahren.

So sind diese beiden Männer gewissermaßen die Endpunkte einer durch die ganze Kunstwelt ununterbrochen fortlaufenden Linie, zwei Extreme, die sich gegenseitig ergänzen und zwischen denen, bald dem Einen, bald dem Andern sich nähernd, die ganze gefeierte Schaar der Künstler sich bewegt. Nur Einer ist zu nennen, der diese beiden Extreme auf die wunderbarste Art in einem Werk zusammenfaßte und sowohl Hölle als Paradies in gleich ergreifender Weise schilderte. Ein Dichter, Dante Alighieri, dessen Divina Comedia für die Künstler aller Zeiten eine unerschöpfliche Quelle bleibt und die auch jenen Beiden nicht fremd war, indem Beide gleichsam sich in sie theilten, wie sie denn auch einen Commentar zu ihren Bildern liefert. Als Beleg erlaube ich mir einige Verse aus dem Dichter selbst vorzulesen, eine Stelle aus dem Paradies, das Gebet des h. Bernhardus, damit Dante durch die Fürbitte der Jungfrau Maria zur Anschauung Gottes gelange [1]).

So laß den Blick zur höchsten Liebe richten
Und dringen so, indem wir nach ihm sehen,
So tief als möglich in die reine Gluth.

Doch daß du nicht etwa, die Flügel hebend,
Zurückgehst, weil du vorwärts glaubst zu kommen,
Ziemt's, daß man betend Gnad' erflehe, Gnade
Von Jener, die vermögend dir zu helfen.
Und folgen wirst du mir, wenn deine Liebe
Zu ihr empor mit meinem Worte dringt.
Und also betet er mit brünst'gem Triebe:

Jungfrau und Mutter, Tochter deines Sohnes,
Demüth'ge Magd, gekrönt mit Majestät,
Von Anbeginn erwählt im Rath des Thrones.

Durch dich ward menschliche Natur erhöht
Zu solchem Adel, daß ihr Schöpfer werth
Selbst ihr Geschöpf zu werden nicht verschmäht!

Auf diesem heil'gen jungfräulichen Herd
Erblüht des Himmels Ros' in ew'gem Frieden,
Durch sel'ger Flammen Gluth in dir genährt.

Hier ist als Licht zu leuchten dir beschieden
Der reinen Liebe, Hoffnungsquell zum Leben
Bist, Jungfrau du, den Sterblichen danieden.

---

[1]) Dante's Paradies, Gesang 32, Vers 142, Gesang 33, Vers 1 bis 33. Diese schöne gereimte Uebersetzung des Gebetes des heiligen Bernhard ist von Veit selbst, der der italienischen Sprache in hohem Grade Meister war.

Solch eine hohe Macht ist dir gegeben,
Daß, wer bei seinen Bitten dich umgeht,
Der Schwingen mangelt, Gnade zu erstreben.

Nicht nur erhörst du den, der zu dir fleht,
Zuvorzukommen selbst bist du bereit
In deiner großen Milde dem Gebet.

In dir ist Liebe, ist Barmherzigkeit,
In dir ist Großmuth, ja, in dir vereint
Ist alles Gute in Vollkommenheit.

Er, der vom tiefsten Schlund sich eingefunden
Des Weltalls hat, der Geister Art und Sein
Von Reich zu Reich zu seh'n und zu erkunden,

Er fleht zu dir, ihm Kräfte zu verleih'n,
Daß er die Augen höher heben könne
Und seinen Blick für's höchste Heil zu weih'n.

Und ich, der ich mehr für sein Schauen brenne
Als für mein eignes je, wie dir bewußt,
Ich fleh', und das, was ich gefleht, vergönne!

Nimm ihm der Erde Nacht von Aug' und Brust
Und flehe du für ihn, daß sich entfalten
Vor seinen Augen mag die höchste Lust! ꝛc.

V.

Noch etwas über Kirchenrestauration. [1]

Wenn man in so manche unserer neu restaurirten Kirchen der Rheinlande tritt, so ist das Auge anfänglich wie geblendet durch den im Uebermaß verschwendeten Reichthum von Verzierungen an Pfeilern, Säulen, Gurten und Capitälen. Es ist kaum möglich, den Blick längere Zeit auf die vielfach sich windenden und schlängelnden Ornamente zu richten, ohne die größte Ermüdung zu fühlen. Denen, welche die Kirche früher gekannt haben, kommt sie so verwandelt vor, daß sie sie kaum wiedererkennen; selbst die architektonischen Verhältnisse scheinen nicht mehr dieselben, das ursprüngliche Material des Baues verschwindet unter der willkürlichen Uebertünchung, und seltsamer Weise erscheint der ganze Bau kleiner als vorher. Ueberall ist fast zu viel des Guten gethan, eine wohlthuende Einfachheit wird vermißt, und nur allmälig gewöhnt sich der Blick, der nirgend Ruhe findet, an die neue Ausschmückung. Nur in wenigen Kirchen ist diese Ueberladung vermieden, und diese bilden in ihrer einfachen, ruhigen, dem Bau angemessenen und die Architektur achtenden Form der Verzierung eine seltene und deshalb eine um so ehrenwerthere Ausnahme.

Was aber das größte Bedenken erregt, zu scharfem Tadel Anlaß geben mag, das ist die Art und Weise, wie in manchen dieser neu restaurirten Kirchen biblische Darstellungen behandelt werden. Man wird vielfach bemerkt haben, welch eine eigenthümliche Anziehungskraft inmitten einer so verwirrenden Anhäufung von Farben und Formen die menschliche Gestalt auszuüben im Stande ist. Erblickt man eine solche, so gleitet der Blick über alles andere hinweg, fühlt sich zu ihr fast unwillkürlich wie durch magnetische Kraft hingezogen, und nur in ihr findet

[1] Wenn es auch nicht möglich ist, jetzt noch festzustellen, wann und wo Veit diesen Vortrag gehalten hat, so glauben wir doch wegen der leider auch jetzt noch vielfach zutreffenden und wahren Ausführungen auf dessen Veröffentlichung nicht verzichten zu dürfen.

er Ruhe und Muße zu langer, anhaltender Betrachtung; wie man auch wohl einer sonst befreundeten Person, die in ein fremdartig phantastisches Gewand gekleidet ist, nach dem Antlitz schaut und nur in ihm sie wiedererkennt, vorausgesetzt nämlich, daß nicht auch dieses maskirt sei. Die menschliche Gestalt ist und bleibt, wie in der ganzen Schöpfung, so auch in den Räumen der Kirche der eigentliche und wesentliche Mittelpunkt, dem alles andere nur als untergeordnete Begleitung dient. Ohne sie erscheint aller Schmuck und sonstige Zierde bedeutungslos und erhält erst durch sie den richtigen Werth und Sinn; ist aber freilich sie selbst, diese Krone der Schöpfung, vernachlässigt, mißhandelt oder durch ihre Umgebung erdrückt, dann ist all' die übrige Pracht und Herrlichkeit, die reichste Vergoldung und Ausschmückung nicht im Stande, dafür hinreichenden Ersatz zu bieten.

Wird nun bei den jetzt vorgenommenen Restaurirungen unserer Kirchen die Wichtigkeit dieser Sache überall erkannt? Wird der menschlichen Gestalt die ihr gebührende Stellung angewiesen und wird sie auch in würdiger Weise dargestellt? Ist wenigstens das Bestreben dazu vorhanden? Leider müssen wir bekennen, daß dies nicht immer und überall der Fall ist. Sie wird oft auf unverzeihliche Weise vernachlässigt und hintangesetzt. Kaum daß ihr noch wie aus besonderer Gnade als Lückenbüßer ein übrig gebliebenes Plätzchen angewiesen wird; ja, was noch mehr ist, es kommt sogar vor, daß bildliche Darstellungen in der Kirche wie geflissentlich und in ganz bewußter Absicht in der auffallendsten Weise so übel tractirt werden, daß wir statt des Menschen in seiner ihm von Gott verliehenen Würde vielmehr Abbildungen eines verkommenen und entarteten Geschlechtes vor uns zu sehen glauben. Elend und armselig sind da die Figuren, luxuriös ihre Umgebung. Es läßt, als träten Bettler in einen Palast wie beschämt über den Mangel eines hochzeitlichen Gewandes. Fehlerhafte Zeichnung wird nicht nur nicht vermieden, sondern scheint vielmehr gefordert zu werden, und bei mancher so beschaffenen Gestalt möchte man mitleidig mit dem Dichter ausrufen: „Was hat man dir, du armes Kind, gethan?"[1]) So weit ist der Sinn für christliche Darstellungen in der Kirche auf Abwege gerathen, daß es scheint, als solle die Mißgestalt als der wahre Typus für christliche Kunst zur Geltung gebracht werden. Fürwahr eine starke Zumuthung, und wenn auch das deutsche Volk sich vieles bieten läßt, so gehört doch ein großer Muth und Kühnheit dazu, oder doch wenigstens eine wie in einer fixen Idee befangene Anschauungsweise, ihm die menschliche Gestalt in ihrer Herabwürdigung als Muster vorzuführen, und zwar die

---

[1]) Goethe: Mignon.

geheiligten Gestalten der höchsten und edelsten Geschöpfe, die wir uns nur wie von einem überirdischen Glanze umleuchtet denken können und deren erhabene Würde und majestätische Schönheit die reichste Phantasie nur annähernd erreichen kann.

Woher diese seltsame Erscheinung? Wie kommt es nur, daß Männer, die in manchen andern Dingen einen leidlich guten Geschmack besitzen und denen man doch einen Sinn für alles Schöne und Edele zutrauen darf, in diesem einzigen Punkte sich so verfehlen? Sie selbst sehen es gewiß recht gern, wenn in einem Werke die Form dem Inhalt entspricht und beide sich gegenseitig ergänzen; ein blühender Stil ist ihnen ganz genehm, und wenn sie auch hohle Phrasen mit Recht verschmähen, so werden sie doch selbst auf der Kanzel Wohlredenheit fordern. Auch im geselligen Verkehr wird der Anstand gewahrt; in Tracht, Sitte und Sprache wird alles Anstößige vermieden, das Gefällige gesucht, und nur die Kunst, die doch die bildende heißt, soll auf ihrem ganz eigenen Gebiet, in der Kirche, von alledem als das Gegentheil auftreten und nur in fast abschreckender Gestalt sich zeigen.

Woher dieser Widerspruch? Können Männer, die doch sonst ein ganz gesundes Urtheil haben, (durch die tiefen archäologischen Forschungen) so verblendet sein, daß sie in der That das Häßliche für schön und das Schöne für häßlich halten? Unmöglich! Oder sollte man vielleicht annehmen dürfen, daß von Solchen, die im übrigen Leben ganz normal erscheinen, hier in seltsamer Verkleidung eine für diesen Zweck angenommene und einstudirte Rolle gespielt werde, wie man auch wohl bei Festivitäten und feierlichen Anlässen gezwungen ist, in einer nicht immer gut kleidenden unbequemen Tracht zu erscheinen, die man froh ist, nach vollbrachter Action wieder ablegen zu dürfen? Auch diese Annahme ist gewagt und doch . . .

Nein, wird vielleicht anderseits auf diese Zweifel und Fragen erwidert werden, nichts von alledem! Wir sind uns vollkommen bewußt, daß wir bei kirchlichen Darstellungen in directem Widerspruch stehen mit dem sogenannten ästhetischen Geschmack, dem die Außenwelt huldigt, im schroffsten Gegensatz zum äußern Leben; aber gerade das ist es, was wir wollen, es ist unserer bitterer Ernst, diesen Gegensatz so schroff und kenntlich als möglich zu machen, er soll recht tief empfunden werden und man kann ihn nicht grell genug hervorheben. Fort mit euern ästhetischen Gesetzen und mit dem sinnlich modernen Kunstgeschmack! Die Kirche setzt sich ein anderes Ziel, und das Leben in ihr ist ein ganz anderes als das Leben in der äußern Welt. Wir verbannen mit Recht alles, was an ihre Ueppigkeit erinnert; wie der Canon der Messe, die liturgischen Bücher den Geist des Alterthums athmen, wie alle Ceremonien

in die Zeit der apostolischen Würde und Einfachheit versetzen, so soll auch die Kunst diesem Geist sich unterordnen, allen Prunk der Formen und Farben verschmähen und nur in ganz einfachen Zügen die großen Mysterien des Christenthums darstellen; uns genügt es, daß die Kunst zu innerer Betrachtung anregt, sie soll in der Kirche allen Anforderungen entsagen, die ihr draußen gestellt werden, sie darf den Sinnen nicht schmeicheln, sie soll gar nicht gefallen, sondern nur erbauen usw.

Nun wohl, mit dieser Apologie, vorausgesetzt, daß sie so lautet, könnte man im Ganzen einverstanden sein, wenn auch etwas vom Geist der Puritaner dabei ist; denn ganz consequent durchgeführt, würden auch die nichts weniger als übersinnlichen Ornamente und die bunten Zierrathen vom Uebel sein; den Worten entspricht keineswegs die That, es werden doch noch immer sehr große Concessionen gemacht, und wer hörte nicht schon in einer streng gothisch sein sollenden Kirche die unkirchlichsten Klänge moderner Componisten? Wenn von der kirchlichen Kunst gar nicht gefordert werden darf, daß sie auch gefalle, so muß man gestehen, daß dies in vielen solcher Productionen vollständig gelungen ist; denn etwas Ungefälligeres als diese an gewisse Theebretter erinnernden Figuren läßt sich kaum erdenken; die Absicht aber, dadurch zu erbauen, die man ja voraussetzen muß, wird auf solchem Wege schwerlich erreicht. Es kann unmöglich erbauen, wenn das Auge des Kenners so beleidigt wird, daß es sich mit Widerwillen abwendet, wenn der minder Gewissenhafte zu losen Spöttereien gereizt wird und wenn der Christ die menschliche Gestalt, die Gott sich herabließ anzunehmen, die er selbst in seinem Nebenmenschen deshalb mit Ehrfurcht begrüßt, hier kaum wiedererkennt. Das ist nicht Erbauung, das ist Entweihung!

Die Kunst, heißt es, soll die großen Mysterien in wenigen einfachen Zügen darstellen. Dies ist sehr wahr und gewiß das Richtige. Aber diese Aufgabe ist bei weitem nicht so leicht, als es hier angenommen wird; sie ist im Gegentheil die schwierigste aller Aufgaben, die überhaupt nur der Kunst und dem Künstler gestellt werden können. Sie ist keineswegs gelöst, wenn durch eine rohe Hand in wenigen Tagen ein matter schwächlicher Abklatsch an die Wand getragen wird von dem, was die alte Zeit, man möchte sagen, in ehrwürdiger Ungeschicklichkeit hervorbrachte. Was Gutes und Schönes darin liegt, wird Einer, der in den Geist nicht eindringen kann, nur das Fehlerhafte dafür hält und wohl noch übertreibt, nie erreichen, und die erzwungene Nachahmung macht den Eindruck der Heuchelei und der Unwahrheit. Der Himmel verhüte, daß diese Mode noch mehr um sich greife, und doch liegt ein gewisser Trost darin, daß es eben nur eine Mode ist, die wie eine jede solche über kurz oder lang wieder vergeht.

Daß die Kunst sich arg versündigte, ist nicht zu leugnen, sie hatte ihre Grenzen überschritten und war auf Abwege gerathen; in der Kirche ward sie sinnlich und selbst frivol. Mit vollem Recht ward eine Rückkehr zu der verlassenen Bahn gefordert, und die heut zu Tage den Ton angeben, sind wahrlich nicht die Ersten, welche die Nothwendigkeit dieser Rückkehr erkannten und sie auch anbahnten; aber deshalb in Bausch und Bogen alles und jedes verwerfen zu wollen, was die christliche Kunst in ihrer herrlichsten Zeit durch die größten Geister schuf, und in eigener Ueberschätzung und selbstgefälliger Verachtung darauf hinzublicken, als beginne nun erst und durch sie das wahre Heil, ist eher geeignet, den christlichen Sinn in der Kunst zu tödten, als ihn zu beleben. Auch eine Rückkehr hat ihre Grenzen und jedes Extrem ist verwerflich. Es ist jedenfalls ein gewagtes Experiment, den dem Menschen innewohnenden Schönheitssinn zu verletzen und durch eine eben so unverstandene als unverständliche Wiederaufnahme mangelhafter Unformen die Kunst bis zu ihren ersten rohen Anfängen zurückdrängen zu wollen, in der Meinung, daß nur auf diese Weise der Kirche gedient sei. Exempla sunt odiosa, sonst würden auffallende Beweise und Belege zu dieser offenkundigen Verirrung nicht weit zu suchen sein.

VI.

Ein Fragment über Fragmente.[1]

Als Beigabe zu einer Albumszeichnung.

Mainz 1868.

Die Kunstvereins-Sitzung war geschlossen und man begann bereits sich zu erheben, um fortzugehen, als ein ältlicher Herr die Rednerbühne bestieg und um Gehör für einige Minuten bat, indem er über einen merkwürdigen Fund berichten wolle, welchen er vor kurzem gemacht habe.

O weh! flüsterte mein Nachbar, ich fürchte, wir werden angeführt und unnöthiger Weise aufgehalten. Gewiß wieder eine Kleinigkeit, die der Alte bei einem Antiquar auftrieb; er hat schon mehr als einmal über derlei Sächelchen ein Langes und Breites geschwatzt; hoffentlich macht er es diesmal nicht lange.

Meine Herren! begann der ältliche Herr, als ich vor einigen Tagen zu meiner Erholung einen Spaziergang machte, führte mich der Zufall, oder, richtiger gesagt, ein mir selbst unbewußter Zug in die Nähe des Waldes, in eine Gegend, wo nach den vielerlei Glasscherben und Stücken der terra sigillata zu schließen, vermuthlich eine römische Colonie oder ein bewaffnetes Lager sich befunden hatte[2]). Daselbst angelangt, bemerkte

---

[1]) Die in der Ueberschrift angeführte Albumszeichnung befand sich früher im Besitze der Wittwe Veit, es sind darauf zwei Figuren dargestellt, die eine hält einen Stein, ein Fragment, in der Hand und scheint einer andern Figur, die aufmerksam zuhört, und das Fragment besieht, darauf bezügliche Erklärungen zu geben. Nähere Beziehungen zu dem Vortrage konnten nicht mehr ermittelt werden; Veit durfte aber gerade in Mainz, einer auf römischem Boden gegründeten Stadt, mit reichen Sammlungen römischer und germanischer Original-Alterthümer, immerhin um so mehr auf ein Interesse bei seinen Zuhörern rechnen, als ein beträchtlicher Theil der Schätze dort gefunden worden war.

[2]) Auf der Hochfläche zwischen dem jetzigen Mainz und Zahlbach erhob sich ein römisches Standlager, was seinen Ursprung dem Drusus und Agrippa verdankt.

ich zwei Arbeiter, die mit Aufmerksamkeit etwas betrachteten, was der eine von ihnen in der Hand hielt und hin und her wendete. Auf mein Befragen, was sie mit solcher Neugierde ansähen, sagten sie mir, sie hätten beim Graben das Ding gefunden und könnten nicht errathen, was es eigentlich sei. Als sie es mir in die Hand gaben, erkannte ich sogleich, daß es ein Stück einer kleinen antiken Bronzefigur sei, und war bei näherer Betrachtung nicht wenig erstaunt und erfreut, die nicht geringe Schönheit der kleinen Statuette wahrzunehmen. Die Arbeiter, für die sie keinen Werth hatte, überließen sie mir für eine Kleinigkeit, und da Sie, meine Herren, das Echte und Schöne so sehr zu würdigen wissen, so bin ich überzeugt, daß der kleine Verzug, welchen ich mir die Freiheit nahm, zu erbitten, Sie nicht gereuen werde, wenn ich Ihnen meinen Fund vorzeige.

Da haben wir es, sagte mein Nachbar, ich prophezeite richtig, bin übrigens doch begierig, was er nun vorbringen wird.

Nach diesem Eingang zog der ältliche Herr auf der Rednerbühne etwas in Seidenpapier Gewickeltes aus der Tasche seines Ueberrockes, und nachdem er es sorgfältig aus der Umhüllung gelöst, näherte er dem Licht ein schwärzliches Klümpchen, welches von weitem ungefähr wie eine kleine Wurzel aussah.

Haben Sie keinen Operngucker? frug mich mein Nachbar, ich habe meine Lorgnette vergessen.

Meine Herren! begann der Alte, sehen Sie hier den Kopf und den obern Theil einer kleinen weiblichen Figur, welche, wenn mich nicht alles trügt, aus der guten Zeit des Kaisers Augustus stammt, nach allen Merkmalen des Stiles jedenfalls ein treffliches Kunstwerk des römischen Alterthums, wenn man von dem Wenigen, was noch erhalten ist, auf das Ganze schließen darf. Ich bedauere, daß ich es nicht zu näherer Betrachtung aus den Händen geben kann, indem die aerugo nobilis, die schöne Patina [1]), durch das Betasten vieler Hände leicht leiden könnte; bitte Sie daher, etwas näher zu treten, während ich mir erlaube, Sie auf einige besonders feine Schönheiten aufmerksam zu machen, die in größerer Entfernung nicht so leicht sichtbar sein dürften.

Würden Sie nicht, sagte mein Nachbar, die Gefälligkeit haben, uns vor allen Dingen zu erklären, was die Figur eigentlich vorstellt? Sie scheint uns so apokryphischer Natur, daß wir uns unmöglich einen Begriff davon machen könen.

---

[1]) Die grünlich-schwärzliche Farbe, welche die Erzbildnereien mit der Zeit gewinnen, nennt man den Erzton, oder auch, nach dem Vorgange der Italiener, Patina. Er wirkt sehr wohlthätig und erhöht die Schönheit bedeutend, indem er in dem dunkeln Stoffe die Form klar und deutlich hervortreten läßt.

Ja, meine Herren, das ist allerdings eine nicht so leicht zu lösende Frage, erwiderte der Alte. Ich meinerseits halte sie für eine Isis, während ein Freund, dem ich sie zeigte, das Bildniß der Agrippina, der Faustina oder einer andern römischen Kaiserin in ihr erkennen wollte, ein Anderer sogar sie für hetrurischen Ursprungs erklärte, welche Meinung wirklich Einiges für sich hat. Jedenfalls eine weibliche Figur von höchst individuellem Gepräge.

Ich würde sie eher für eine männliche halten, äußerte mein Nachbar, der Schalk.

O nein! Durchaus nicht! wie wäre das möglich? Das kann auch wohl Ihr Ernst nicht sein. Form und Ausdruck sind so entschieden weiblich, daß darüber gar kein Zweifel sein kann. Sehen Sie nur auf den Schleier, der die Haare gänzlich verhüllt, bemerken Sie dann die graziöse Wendung des Kopfes, den schlanken Hals, die zarte und doch so gut verstandene, mit so genauer Kenntniß der Anatomie des menschlichen Körpers fast nur mehr angedeutete als ausgeführte Lage des einen noch sichtbaren Schlüsselbeines, wie richtig der Ansatz der rechten Schulter, welcher auf einen etwas gehobenen Arm schließen läßt, während der linke unter den Falten des Gewandes versteckt bleibt. Ganz besonders muß ich Sie noch aufmerksam machen auf den, wenn ich so sagen darf, etwas schwärmerisch melancholischen Ausdruck des Gesichtes, an und für sich schon eine große Seltenheit in der Kopfbildung der meisten Antiken, hier deshalb von nicht geringem Belang, dann auf die zierliche Form der Wangen, der Nase und des süß lächelnden Mundes, der aber freilich durch einen unglücklichen Spatenstich etwas gelitten hat und ein wenig auf die Seite gedrückt ist. Ich überlasse es, indem ich mich auf das Wenige beschränke, Ihrem Kennerblick, die übrigen Schönheiten der Statuette im Einzelnen zu finden und zu bewundern und erwähne nur noch die höchst geniale, echt künstlerische Andeutung der wenigen Falten in der einfachen Gewandung, ohne mich in eine weitere Lobpreisung der Vorzüge dieses werthvollen Fragmentes zu vertiefen, welches ich so glücklich war, den rohen Händen der Arbeiter zu entreißen, um es so, vor dem Verderben errettet, Ihrer Beschauung unterbreiten zu können.

Wir danken Ihnen, werther Herr, für diesen Kunstgenuß. Sind Sie jetzt fertig? frug mein Nachbar.

Noch nicht ganz, erwiderte der Alte, und ersuche Sie noch um ein kleines Verweilen. Ich bemerke nämlich sehr wohl, daß Sie bisher nur mit einiger Ungeduld mich anhörten, und begreife auch zum Theil, daß Sie trotz meiner belobenden Worte doch wohl noch einigen Zweifel über den wirklichen Werth des kleinen Kunstwerkes im Stillen hegen werden. Vermuthlich werden Sie bei sich selbst sagen: wie kann man nur über

ein so kleines, unbedeutendes Ding, wie diese sogenannte Isis oder was es sonst sein möge, so viele Worte machen? Mag sein, daß es für den Kenner und mehr noch für den glücklichen Finder nicht ganz werthlos ist, aber zuletzt ist es doch nur ein winziges, dabei räthselhaftes Bruchstück, welches des Aufhebens kaum der Mühe lohnt und keine solche Beachtung verdient. Ja, werden Sie vielleicht sagen, hätte man uns ein vollendetes Kunstwerk vorgezeigt, wie es sich für einen Kunstverein geziemt, dessen Mitglieder nicht alle solche begeisterte Alterthümler sein können, um für ein kleines Stückchen Bronze zu schwärmen, irgend ein klassisches Werk, sei es altdeutsch, italienisch oder römisch, und wenn ein solches nicht vorhanden, irgend eine geistreiche Skizze oder eine schöne Handzeichnung, da hätten wir Gefallen daran gefunden, und es würde den Kunstsinn gefördert haben, aber so! ein bloßes, kaum erkennbares Fragmentchen, wie kann das unserm Geschmack zusagen?

Ganz richtig, äußerte mein Nachbar ziemlich laut, Sie haben da unsere Ansicht vollkommen ausgesprochen; wir sind in der That ganz dieser Meinung.

Nun ja, meine Herren, ich dachte es mir wohl, und versichere Sie, daß auch ich sehr froh sein würde, wenn wir das Glück hätten, statt einer kleinen fragmentarischen Isis ein fertiges Werk hier zu besitzen; aber bedenken Sie doch nur gefälligst, daß selbst alle diese herbeigewünschten Kunstschöpfungen, ja, daß alle die herrlichen Meisterwerke in Kirchen, Palästen und Sammlungen bei aller Vollendung im Grunde genommen doch wieder nichts anderes sind als bloße Fragmente, einzelne Bruchtheile einer großen untergegangenen Zeit, einer Zeit, welche als solche wiederum nur ein Fragment einer größern Weltepoche bildet, und daß nur unsere Phantasie uns befähigt, diese einzelnen Theile zu ordnen, sie leiblich zusammenzustellen, um so für jedes Einzelne das richtige Verständniß zu erlangen. Ex ungue leonem [1]), sagt der Lateiner, aus der Klaue erkennt man den Löwen. Ohne diesen Ergänzungsproceß unserer durch geschichtliche Kenntnisse und Erinnerungen genährten Phantasie würden wir nicht im Stande sein, ein einzelnes Kunsterzeugniß des Alterthums in seiner vollen Bedeutung zu würdigen und zu verstehen, und an wie vielen Ueberbleibseln alter Zeit würden wir vorübergehen, ohne sie zu beachten! Was sagt uns zum Beispiel eine verrostete Klinge im Germanischen Museum, wenn wir nicht zugleich an die Zeit denken, in welcher der tapfere Legionär sie führte?

Wie der Münzkenner bei Betrachtung einer kleinen, fast abgegriffenen griechischen Münze durch eine geheimnißvolle Ideenverbindung sich

---

[1]) Dieses Sprüchwort ist ein von Lucian in „Hermotimos" 54 auf Phidias zurückgeführter Ausdruck in lateinischer Form.

in die Zeit Alexanders des Großen, des Lysippus und des Pyrgoteles [1]) versetzt und sich mit Gestaltungen umgibt, die seit Jahrtausenden dahinschwanden, so kann bei einiger Divinationsgabe und hinreichender Kenntniß selbst ein kleines fragmentarisches Kunstwerk einen Blick in die Zeit gewähren, in welcher es entstand, und so kann auch das Geringere noch ein höheres Interesse erwecken. Ohne diese belebende Phantasie würden uns die meisten Werke des Alterthums ein Räthsel bleiben, ohne Werth und Bedeutung, und nur durch sie kann auch das minder Schöne zu einer beachtungswerthen Reliquie sich gestalten.

Man erzählt, daß Jacob Böhme [2]), der bekannte Mystiker, nach längerm Betrachten eines zinnernen Tellers durch Einwirkung des Saturn das ganze Planetensystem erkannte und durchschaute. Eine so hohe Divinationsgabe ist freilich nur selten und nicht bei Allen vorauszusetzen, aber in geringerm Grade wird sie doch immer noch für den Kenner erforderlich sein, und bei nicht ganz oberflächlicher Betrachtung irgend eines Kunstwerkes entsteht sie gewissermaßen ganz von selbst und leitet auf die rechte Spur, es zu würdigen, wenn auch der Gegenstand an und für sich nur ein kleines Bruchstück einer längst entschwundenen Zeit ist.

Sehen Sie zum Beispiel ein Bildchen oder auch nur eine einzelne Figur des seligen Giovanni da Fiesole an, es wird Sie, ohne daß Sie selbst es wollen oder sich dessen bewußt sind, aus der gewohnten Umgebung reißen; zuerst vielleicht wird es Sie befremden und Sie werden das rechte Verständniß erst dann dafür erhalten, wenn Sie es in der Umgebung sich denken, in welcher der gute Mönch es malte. Wie wäre es sonst zu erklären, daß so Viele an einem solchen Werk in einer Galerie gedankenlos vorübergehen und der Sinn dafür ihnen erst in Florenz und zwar im Kloster San Marco aufgeht, wo es nicht mehr so vereinzelt dasteht. Immer wird das Echte und Schöne nur dann recht erkannt, wenn man es im Zusammenhange mit dem Ganzen betrachtet.

---

[1]) Lysippus, das Haupt der argivisch-sikyonischen Schule, war nicht allein einer der einflußreichsten, sondern auch einer der fruchtbarsten Künstler des Alterthums. Seine Thätigkeit reicht tief bis in die Zeit Alexanders des Großen hinein. Grundriß der Kunstgeschichte von W. Lübke. Zehnte Auflage. Erster Band. S. 178. Stuttgart. 1887. Ueber Pyrgoteles vgl. oben S. 47.

[2]) Jacob Böhme, der „philosophus teutonicus" genannt, war ursprünglich Schustermeister in Görlitz, beschäftigte sich dann eifrig mit theologischen und philosophischen Studien. Er war der Erste, der philosophische Gegenstände deutsch behandelte; er war zwar reich an tiefen und fruchtbaren Gedanken, von denen wir manchem bei Schelling begegnen, er entging aber in Folge seiner unbeholfenen Darstellungsweise dem Schicksale nicht, in den Entwickelungsgang der deutschen Philosophie hineingezwängt zu werden. Biographie von Harleß. 1870.

Entschuldigen Sie die Unterbrechung, äußerte mein Nachbar, der es in seinem Muthwillen nicht unterlassen konnte, dem alten Herrn mit seinen Bemerkungen in die Rede zu fallen, es scheint mir denn doch, als gingen Sie hierin etwas zu weit. Ich glaube, ein echtes Kunstwerk werde sich doch wohl überall Geltung verschaffen, und es würde doch zu viel verlangt sein, daß man erst nach Italien reisen müßte, um ein Rafaelisches Bild schön zu finden.

Mein Herr, erwiderte der Alte etwas gereizt, es scheint, Sie wollen mich absichtlich mißverstehen! Daß das Schöne überall schön sei und bleibe, ist mir nie eingefallen zu leugnen, und es hieße nur den Sinn meiner Worte verdrehen, sie so deuten zu wollen. Weit entfernt übrigens, zu weit zu gehen, wie Sie mir vorwerfen, sei es mir gestattet, Ihre eigene Einwendung zur Erhärtung meines Satzes zu benutzen. Nehmen wir an, es fände ein Reisender im fernen Norden, in Sibirien oder in einer Kamtschatkadalischen Schneehütte zufällig ein Rafaelisches Bild, so würde er gewiß, immer vorausgesetzt, daß er nicht gänzlich ungebildet sei, über diesen unerwarteten Fund eine so unbeschreibliche Freude empfinden, daß sie den bloßen Kunstgenuß bei weitem überwöge, eine größere Freude vielleicht, als wenn er das Bild in Italien an Ort und Stelle erblickte. Woher dies? Doch wohl nur, weil er sich durch den Anblick des Bildes, wie durch Zauberei, plötzlich aus den starrenden Eisfeldern in eine mildere Region versetzt fühlte; es wird wie ein wärmender Sonnenstrahl ihn durchdringen und beleben und er würde eine Freude empfinden, ähnlich der eines Naturfreundes, der auf einsamer, schneebedeckter Felsenspalte der Schweiz plötzlich eine einsam blühende Alpenrose entdeckte. Aber diese Freude, dieses Entzücken ist noch himmelweit verschieden von der eigentlichen, tiefeingehenden Würdigung eines Kunstwerkes, von welcher ich die Ehre hatte zu sprechen, und die nur dem wahren Kenner gegeben ist, das heißt, einem Solchen, der da zugleich befähigt ist, es in seinem Zusammenhange mit einer ganzen Kunstepoche zu erkennen und als einzelnes Glied einer ganzen, großen Familie. Ich kann nicht helfen und muß bei meinem Satze bleiben. Ihre Liebe zur Kunst in allen Ehren, aber diese Liebe allein befähigt noch nicht, in allem und jedem ein richtiges Urtheil zu fällen, und ich behaupte immer noch, daß, wenn Sie die Sixtina etwa nur aus Photographieen kennen und die Rafaelischen Stanzen nur aus Kupferstichen von Volpato [1]) und

[1]) Volpato, Joh., geb. 1738, gest. 1803, ist einer der ersten Kupferstecher; seine bedeutendsten Blätter sind die sieben Kupferstiche nach den Stanzen Rafael's in dem Vatican (die Messe von Bolsena wurde von Rafael Morghen gestochen). Wenn diese Blätter mit Farben ausgeführt sind, wozu sie gefertigt wurden, um sich einen genauen Begriff von den Gemälden zu machen, so ist es etwas Vorzügliches. Heller, Lexicon der vorzüglichsten Kupferstecher. Zweiter Band, S. 181. Bamberg 1825.

nicht aus eigener Anschauung, Sie doch nur einen schwachen Begriff von der Bedeutung dieser Werke haben können, indem Sie diese Schöpfungen in einzelnen losen Blättern sehen, herausgerissen aus ihrem Zusammenhang und aus der wesentlich erläuternden Umgebung.

Ich sage nichts mehr, flüsterte mein Nachbar, sonst wird der alte Herr anzüglich und erklärt uns kurzweg für Ignoranten.

Einen solchen Einfluß, so fuhr Jener fort, hat die richtige Umgebung auf die vollkommene Würdigung eines Kunstwerkes, daß ein Freund von mir, der die bekannte Rafaelische Madonna di casa Tempi [1]) noch auf dem Hausaltare in Florenz gesehen hatte, für welchen sie ursprünglich gemalt wurde, sie später, wie er mir sagte, in der Münchener Galerie mitten unter andern Bildern kaum wiedererkannte. So ist es auch mit der Antike: aus ihrem heimischen Boden gerissen, ist sie nur dem recht verständlich, der Phantasie und Kenntnisse genug besitzt, sich wieder mit ihr dahin zurückzuversetzen; dann erst wird ihm das rechte Licht dafür aufgehen.

Mit einem niederländischen Bilde, welches aus seiner Heimath nach Italien verpflanzt wurde, hat es eine gleiche Bewandtniß. Der Italiener, welcher seine Heimath nie verließ, wird für die schönste Landschaft von van Goyen wenig Sinn haben, und wenn sie eine Bauernscene von Adrian Brouwer oder von Ostade in einer italienischen Galerie sehen, so sagen sie kühn, daß nicht das große Wohlgefallen daran, sondern nur die Mode ihm einen Platz darin vergönnte, weil diese Namen nun einmal im Künstlerlexicon stehen und theuer bezahlt werden.

Ueberhaupt ist eine wahre Kennerschaft aller Schulen höchst selten und auch kaum möglich. Selbst Rubens wird in Rom nicht so anerkannt und hochgestellt werden als in Belgien, und ein römischer Kunstprofessor wird fast jedes Bild mit harten Conturen für einen Albrecht Dürer erklären. Es sind eben exotische Gewächse, und immer wird die heimische Pflanze mehr ansprechen, wenn man nicht gerade Kunstgärtner ist. Ich selbst sah, daß eine nordische Familie durch ein kleines Bild von Paul Potter wie durch einen Magnet angezogen wurde, und daß sie es lange betrachtete, während die dicht daneben aufgestellte Transfiguration von Rafael durch einen kurzen Blick abgefertigt wurde.

Es ließe sich hierüber noch mehreres sagen, doch möchte ich Ihre Geduld nicht ermüden. Schreiben Sie nur es sich selbst zu, wenn ich länger dabei verweilte, als ursprünglich meine Absicht war; jedoch ge-

---

[1]) „Für einen, uns unbekannt gebliebenen Freund malte Rafael das Bild von der das Kind herzenden Madonna, das aus dem Hause Tempi in die königl. Pinakothek zu München gekommen ist. Gestochen von S. Amsler, Anton Morghen, Desnoyers, S. Jesi, Th. Kisling." Rafael von Ernst Förster. Band 1. S. 208. Leipzig 1867.

statten Sie mir wohl, an die fragmentarische Betrachtung über das Fragment noch Eines zu knüpfen, was ich nicht umhin kann, in Kürze zu erwähnen, und das ist der ganz besondere Reiz, der gerade in einem Fragment, in einem theilweise verstümmelten Kunstwerke liegt. Die Phantasie des Beschauers wird bei Betrachtung eines solchen Fragmentes auf eine ganz eigenthümliche Weise angeregt; man sucht es im Sinne des noch Vorhandenen fertig auszubilden, zu vervollständigen, die fehlenden Theile hinzuzudenken und es möglichst zu ergänzen, und das ist eine sehr angenehme Thätigkeit des Geistes, welche bei einem bis in's Einzelne vollendeten und wohlerhaltenen Gegenstande nicht in dem Maße in Anspruch genommen wird. Es ist schon manchem Kunstfreunde widerfahren, daß er beim Beschauen des bekannten Torso im Belvedere [1]), der nur noch ein Bruchstück des menschlichen Körpers ist, ohne Kopf, Arme und Beine, und zu welchem der erblindete Michel Angelo sich führen ließ, um ihn wenigstens zu betasten, oder bei dem Anblick des verstümmelten Flußgottes Ilyssus [2]) einen größern Genuß empfand und länger dabei verweilte als vor der wohlerhaltenen Statue der Venus von Medici [3]) oder des Apollo von Belvedere [4]), die in ihrer Vollendung der Phantasie keinen so freien Spielraum überlassen, und so mögen Sie denn, ohne es übrigens mit jenen Werken vergleichen zu wollen, auch das kleine Fragment meiner Isis mit nicht ganz ungünstigen Augen betrachten. Ich werde wohl versuchen, Arme und Beine noch dazu aufzufinden, glaube aber kaum, daß, wenn der Versuch auch gelänge, der Werth, welchen dieses kleine Fragment nun einmal in meinen Augen hat, sich noch bedeutend steigern werde. Ich empfehle mich und danke für Ihre Aufmerksamkeit.

Es ist auch hohe Zeit, daß wir gehen, sagte mein Nachbar, sich erhebend, sonst beweist der alte Fragmentenfreund am Ende noch, daß wir selbst nichts anderes als bloße Fragmente sind.

---

[1]) Der berühmte Torso des Belvedere ist eine Arbeit des Apollonios aus Athen, die edel und großartig angelegte, ideal aufgefaßte Gestalt eines ruhenden Herkules, die aber ebenfalls in der Ausführung zu einer weichern, prunkvollen Ostentation hinneigt. Lübke l. c. 1. Band. S. 282. Burckhardt l. c. 2. Band. S. 421.

[2]) Der Torso des knieenden Flußgottes Ilyssus in dem Acropolis-Museum zu Athen ist bis auf den Kopf und die Arme gut erhalten und drückt meisterhaft die Mühe der Erhebung vom Boden aus. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 1. Band. S. 312. Leipz. 1881.

[3]) Die mediceische Venus, in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, ist ein Werk des Atheners Kleomenes, vielleicht aus dem II. Jahrh. vor Chr. Sie kam aus der Villa Medici 1678 nach Florenz. Burckhardt l. c. 2. Band. S. 449.

[4]) Der Apollo von Belvedere im Vatican ist eines der berühmtesten Werke des Alterthums. Treffend bezeichnet Schnaase den Apoll als das geistreichste Bildwerk des Alterthums, und darin sind seine Vorzüge, aber auch seine Schranken, das Subjective der Auffassung, charakterisirt. Lübke l. c. 1. Band. S. 187.

VII.

Was ist Stil?

(Ein Fragment.)

Es ist schon oft Gegenstand der Erörterung gewesen, was man sich unter dem Worte Stil in der Kunst zu denken habe, was denn das eigentlich sei: Stil? Ein Wort, welches Allen geläufig ist, dessen wahre Bedeutung aber schwer zu fassen ist, und welches bei dem umfangreichen Gehalt des Begriffes noch keine so vollgültige Erklärung gefunden hat, daß sie für alle Fälle passend erscheint und den Sinn desselben erschöpfe. Eine eigentliche Definition davon zu geben, dürfte wohl kaum möglich sein, wie denn überhaupt Definitionen oft nur ein Wort für das andere setzen; indessen könnte es zu eigener Belehrung oft von Nutzen sein, möglichst tief in den Sinn einzudringen, um wenigstens einigermaßen zu deutlicherm Verständniß darüber zu gelangen.

Schon vor Jahren ward in einer Gesellschaft von Künstlern und Kunstfreunden diese Frage vorgelegt (durch K. Rumohr) [1], und obwohl in der dadurch angeregten Discussion manches Treffende und Geistreiche vorgebracht wurde, so kam es bei der Verschiedenheit der Ansichten und

---

[1]) Karl von Rumohr, geb. am 6. Januar 1785 zu Reinhardsgrimma bei Dresden, gehört zu den bedeutendern Kunsthistorikern unseres Jahrhunderts. Unter seinen Schriften ist vielleicht die beste: „Italienische Forschungen" (Berlin 1826. 31. 3 B.); sie war für die Kunstgeschichte bahnbrechend. (Geschichte der italienischen Kunst von E. Förster. Erster Band. S. VIII.) Auf das Studium der graphischen Kunst, vorzüglich des Kupferstiches, verwendete er eingehendes Studium und bedeutende Geldmittel; seine Kupferstich-Sammlung in Lübeck wurde sehr hoch geschätzt. Aufsehen erregte seine Ausgabe von König's „Geist der Kochkunst" (Stuttgart 1832). Rumohr hatte sich nach beendigten Studien in Göttingen sehr nahe an Tieck in Dresden angeschlossen; nachdem er katholisch geworden, ging er zum Zwecke seiner Kunst-Studien zweimal nach Italien, 1804 und 1816. Bei dem zweiten längern Aufenthalte lernte er auch Veit kennen, und es erscheint wahrscheinlich, daß Rumohr in dem Kreise der deutschen Maler in Rom die Frage über den Stil angeregt hat.

Meinungen doch zu keinem rechten Resultat. Einer der Befragten sprach damals seine Ansicht, die er durch mehrere Beläge zu begründen suchte, dahin aus, der Stil sei bei jedem Kunstwerk nichts anderes als die eigentliche künstlerische Zuthat, und Stil sei nur dann vorhanden, wenn das Werk nicht sowohl aus unmittelbarer Anschauung des Gegenstandes, wie er wohl in der Natur sich zeigt, sondern aus der künstlerischen Phantasie wie neu erschaffen und wiedergeboren hervorgegangen sei. Es könne daher überhaupt nur von Stil die Rede sein, wo die Kunst in ihrer vollen, freien schöpferischen Thätigkeit sich entfalte und ein jeder Gegenstand so aufgefaßt und dargestellt sei, wie derselbe im Innern des Künstlers sich spiegelt. Je klarer diese innere Anschauung, je deutlicher das Bild aus dem Seelenspiegel und dem künstlerischen Gedächtniß hervortrete, um so stilvoller werde das Werk sein, und es lasse sich nur so erklären, wie gerade die idealen Schöpfungen, für welche kein Vorbild auf Erden gefunden werde, die stilvollsten seien. Stil sei daher im Grunde gleichbedeutend mit künstlerischer Auffassung, und die scharfe Ausbildung dieser Gabe, welche in den ältern Werken zur Meisterschaft gediehen, sei dessen Signatur.

Es schien diese Ansicht Wahres zu enthalten; doch stand ihr hauptsächlich entgegen, daß, da die Auffassung eines jeden Künstlers eben eine andere ist, diese Erklärung nicht sowohl auf den Begriff des Stiles im Allgemeinen anwendbar sei, um welchen es sich doch handele, als vielmehr auf die verschiedenen manchfachen Stilarten, durch welche man die Werke der Künstler klassificirt. So spreche man von dem Stil der ältern Meister im Gegensatz der neuern, von dem Stil der Italiener, der Deutschen und der Niederländer, und außer den großen Schulen habe ja auch jeder Meister seinen eigenen ihm allein angehörenden Stil, der eben von seiner Auffassung bedingt sei; Rafael einen andern als Michel Angelo, Dürer einen andern als Rembrandt oder Rubens usw. Wenn nun obige Erklärung den Stil mit der Auffassung identificire, so gebe sie Anlaß, den allgemeinen Begriff mit den Stilarten zu verwechseln, und da diese je nach den Zeitperioden der Kunst, nach den Schulen und nach der individuellen Anschauung wechseln und sich immer anders gestalten, so könne sie nicht genügen und man müsse anderswo suchen.

Als diese Discussion in einer spätern Periode wieder aufgenommen wurde und auch da manches Treffende zum Vorschein kam, ward von einem anwesenden berühmten Künstler, der viel gesehen und reiflich nachgedacht hatte, die Behauptung aufgestellt, Stil sei synonym mit Adel, und es lasse sich durchaus kein stilvolles Werk denken, dem diese Eigenschaft nicht in hohem Grade angehöre. Es ward dagegen eingewendet,

daß, wie er selbst sehr richtig bemerkt habe, der Adel eben nur mehr eine Eigenschaft mancher stilvoller Werke sei, daß er aber nicht das eigentliche Wesen des Stiles bezeichne. Und es ließen sich wohl manche Werke anführen, denen sie durchaus abgeht, und die nichtsdestoweniger stilvoll seien. Eine Carricatur z. B. könne im hohen Grade stilvoll sein, und es seien selbst in neuerer Zeit solche entstanden, man würde sie aber deshalb nicht edel nennen wollen, und wenn in ältern Werken ein gewisser Adel vorzugsweise hervortrete, so sei es eben nur, weil der Künstler diese herrliche Eigenschaft mit dem Stil verbunden habe, sie sei aber so wenig wesentlich, daß in vielen sehr stilvollen Bildern, besonders altdeutscher Schule, Gestalten vorkommen, die sowohl in Form als Ausdruck nichts weniger als edel erscheinen.

Um der Sache wo möglich näher zu kommen, scheint es, als könne man annehmen, Stil in der Kunst sei gleichbedeutend mit Strenge, Ernst, Charakter, Bedeutsamkeit; er bestehe in der auf die größtmöglichste Einfachheit zurückgeführten Ausdrucksform, in dem mit der festesten Sicherheit ausgedrückten ganz klaren Gedanken mit Hinweglassung alles Ueberflüssigen, nicht zur Sache Gehörenden; er entkleide sich von allem rein Zufälligen und es sei seinem innern Wesen zuwider, sich mit all' den lieblichen Zugaben zu schmücken, die nur das sinnliche Auge fesseln; er verschmähe daher weichliche Abrundung der Formen, zarte Conturen, Luftreflexe und dergleichen; er liebe es, Fractur zu schreiben; eine gewisse Schroffheit sei ihm eigen, Ernst und Strenge mehr noch als Correctheit sein eigentliches Wesen, weshalb wohl seine Gegner dieses großartige Verschmähen gewisser Feinheiten als Härte und Steifheit bezeichnen; er wandele gewöhnlich auf der äußersten Scheidelinie der Kunst, noch ein Schritt weiter, und das Kunstwerk werde zur Hieroglyphe, zum bloßen symbolischen Zeichen, zum Ornament, nach Art der ägyptischen Bildwerke auf den Obelisken, die kaum noch zur Kunst gehören; oder, da er gerne übertreibt und in Formen und Gestalten das seltsam Fremdartige, ja das Abenteuerliche liebt, so kann er zum Zerrbild ausarten. So wird es begreiflich, daß ein Holzschnitt mehr Stil hat als ein Kupferstich, ein Frescobild mehr als ein Pastellgemälde, und auch abgesehen von dem Material, welches allerdings auch in Betracht kömmt, so ist Stil allemal vorhanden, wo mit den einfachsten Mitteln das Eine Nothwendige, das eigentlich Prägnante, worauf es ankömmt, klar und deutlich hervortritt.

Dieses nun vorläufig in so weit angenommen, könnte es vielleicht dazu dienen, bei Beurtheilung eines Kunstwerkes wenigstens auf die rechte Spur zu leiten; doch ist auch hier vor einer eigenthümlichen Verwechselung sich zu hüten. Man findet nämlich ältere Kunstwerke genug,

welche jene genannten Eigenschaften in vollem Maße besitzen: Ernst, Strenge, Charakter, Bedeutsamkeit, einfache feste Zeichnung, großartige Motive und außerdem noch in Form und Ausdruck jenes Ungewöhnliche, Fremdartige, dem gewöhnlichen Leben Entrückte, welches die Bewunderer des Stiles in so hohem Grade anspricht; nur wird es dem Beschauer nie recht klar, ob dies das Ergebniß einer freien vollendeten Meisterschaft sei oder vielleicht nur die Folge einer gewissen naiven Unbeholfenheit, welche jene andern lieblichen und reizenden Zugaben, welche die Natur in ihrer Schönheit bietet, wohl auch darstellen möchte, sie aber nicht erreichen kann, ob mit einem Wort jene Künstler stilvoll sein wollten, oder ob der Stil nur vorhanden ist, weil die Kunst in ihrer Kindheit war. Und wahrlich! wie wunderlich die Gegensätze sich berühren! wenn wir die seltsamen gradlinigen Gestalten betrachten, welche oft von Kindern selbst in unsern Tagen an die Wand gemalt werden, und denen man bei aller Ungeschlachtheit einen gewissen Stil nicht absprechen kann, so möchte man fast das letztere glauben, daß nämlich ältere Meister in ihren rohen, unbeholfenen Anfängen nicht aus freier Wahl, sondern ihnen selbst unbewußt, und weil sie eben nicht anders konnten, stilvolle Werke lieferten.

Hierzu kommt, daß die Lobsprüche, welche den ältern Künstlern ertheilt wurden, fast immer nur die Annäherung an die Natur betreffen, so daß wir vielleicht oft bewundern, was die Alten, die in einem kühnen Fortschritt begriffen waren und den Stil allmälig verließen, als antiquirt tadelten, bis endlich diese von ihnen gepriesene Naturnachahmung eine solche Höhe erreichte, daß von eigentlichem Stil kaum mehr eine Spur vorhanden war. *Τὸ μέτρον ἄριστον*, Maß halten ist das beste; wer beides im Ebenmaße vereinigt, trägt die Palme davon, wie die Cinquecentisten P. Perugino, Rafael in seinen frühern Werken, der Meister des Kölner Dombildes, die Madonna von Holbein, die h. Justina in Wien,[1]) und andere seltene Werke, welche in die mit Recht sogenannte Blüthezeit der Kunst fallen, indem die reife Frucht wohl den Gaumen kitzelt, nicht immer aber so schön ist als die Blüthe.

Es würde daher, dieses angenommen, sehr gefehlt sein, wenn ein Künstler, um Stil in seine Arbeit zu bringen, nur die seltsame Schroffheit jener ältern Werke nachahmen wollte, die in ihrer ursprünglichen Naivetät wohl anspricht, sklavisch nachgebildet aber zum unleidlichen Zerrbild wird. Abgesehen davon, daß es nicht einmal einem Jeden gegeben ist, auch nur geistvoll nachzuahmen. Man erinnere sich an die

---

[1]) Die h. Justina in der Galerie des Belvedere zu Wien ist gemalt von Moretto aus Brescia.

Kunstaufgabe, welche im Mittelalter in Florenz in einem Kreise berühmter Künstler gestellt ward, eine Gestalt an die Wand zu zeichnen, als wenn sie von einem Kinde herrühre und wie von Allen nur der Einzige Michel Angelo das Problem vollkommen löste.

Die Richtigkeit obiger Bemerkungen nun einstweilen in so weit angenommen, als sie annäherungsweise dazu beitragen können, das Wesen des Stiles deutlicher zu machen, so ist doch bisher nur von dem Stil in Kunstwerken verhandelt worden; es fragt sich indessen, welchen Sinn dieses Wort habe, wenn damit Gegenstände bezeichnet werden, die der Natur und dem Leben angehören. Wenn man das Wort stilvoll auf ein menschliches Antlitz anwendet oder auf eine ganze Gestalt, so ist damit keineswegs gesagt, daß es ausschließlich das Schöne bezeichne; es gibt im Gegentheil sehr stillose Schönheiten, die bei aller Regelmäßigkeit der Formen jene Eigenschaft gänzlich entbehren, während sie in einem selbst ganz häßlichen Gesicht vollkommen vorhanden sein kann, wenn es jene charakteristische Durchbildung besitzt, jenes Zusammenwirken der einzelnen Züge zu einem stark markirten Gepräge, welches auf den ersten Blick eine feste kantige Individualität zu erkennen gibt; sind hingegen diese einzelnen Züge nicht in vollem Einklang, sondern nur wie zusammengeborgt, wie man es wohl an manchen so genannten schönen Leuten bemerkt, die vielleicht im Salon glänzen, dem Künstlerauge aber nichts bieten als eine charakterlose Maske, so fehlt ihm durchweg der Stil, den man eher noch in einem ausgewetterten Schiffer- oder Bauernantlitz entdeckt, wenn sie nicht durch zu viel Fusel und Kaffeegeschlabber verdorben sind. Und es ist schwer zu glauben, daß jener griechische Künstler, welcher sich alle Schönheiten Siciliens vorführen ließ, um aus ihnen eine Venus zusammenzustoppeln, etwas Stilvolles geliefert habe.

Man spricht aber auch von einer stilvollen Gegend, von stilvollen Felsen und Bäumen, ja selbst von stilvollen Wolkengebilden. Hier scheint es nun neben dem Seltsamen und Ungewöhnlichen eine gewisse architektonische Sicherheit und Festigkeit zu sein, die darunter verstanden wird. Alles Unsichere, Schwankende der festen Umrisse und einer gewissen Symmetrie Entbehrende ist stillos. Die wellenförmig kugelartigen Hügel mancher Gegenden Norddeutschlands sind es im Vergleich der zackigen Alpen oder der kühnen, schwunghaften Linien italienischer Berge. Eine Pappel oder vollends ein Birnbaum ist stillos im Vergleich zu einer Cypresse oder Palme; Wolken, die wie gezupfte Baumwolle aussehen, der Nebel, wenn er keine feste Gestaltung gewonnen hat, die holländische Sandküste mit ihrer matten Brandung, die auf manchen Bildern aussieht, als würde das Ufer ungeschickt eingeseift, alles dies ist in hohem Grade stillos, da ihm die feste Begrenzung und architektonische Sicher-

heit fehlt. Dagegen wird eine Eisscholle nie stillos sein, wenn sie nicht im Gedränge mit andern Schollen ihren Charakter eingebüßt hat, wie es auch wohl dem Menschen geht, wenn er durch den täglichen Verkehr allzu abgeschliffen ist. Eine Tanne oder Fichte ist immer stilvoll, Obstbäume weniger, Platanen nie. Die stilisirtesten Bäume sind Lorbeeren und Cypressen, unter den Früchten der Tannzapfen und hauptsächlich die Ananas, weshalb sie auch am häufigsten auf alten Teppichen und Meßgewändern angebracht wird. Eine Rose hat wenig Stil, mehr schon eine Nelke; auch diese dient häufig als Ornament. Unter den geometrischen Figuren hat Kreuz und Dreieck am meisten, das Oval am wenigsten Stil. Thiere haben fast alle Stil, man könnte vielleicht den Pudel und das Schaf ausnehmen, weshalb auch wohl das letztere von niederländischen Künstlern gerne gemalt wird, da sie bekanntlich erklärte Feinde des Stiles sind.

VIII.

Fortan kein Stil mehr.

Ueber einen Satz, bei Beschreibung eines Zimmers, in einem sonst guten Roman „Ein Juwel“ des Ernst Freiherrn von Bibra. (Beilage zur Augsburger Postztg., 4. Sept. 1867.)[1]) „Die damalige europäische Mode wurde durch den sogenannten Zopfstil bedingt, einen Stil, der gegenwärtig allenhalben geschmäht wird, der aber dennoch einer gewissen Selbständigkeit seinen Ursprung verdankt, während man nach seinem Ende bis auf den heutigen Tag gar keinen Stil mehr hat, trotz des pathologischen Strebens, einen solchen zu schaffen, trotz der angenehmen Mengung von Reminiscenzen aus allen Jahrhunderten und trotz der zeitgemäßen Materialien, welche man erfunden hat, um die Steinhauerarbeit zu ersetzen, z. B. Gußeisen, Gummielasticum, Pappendeckel, lackirtes Blech, Gyps und andere schöne Sachen. Im Uebrigen ist es für eine aufgeklärte und gebildete Nation vollkommen überflüssig, einen Stil zu haben.“

O, Freiherr von Bibra, du sprichst ein großes Wort gelassen aus, von größerer Tragweite als du vielleicht selbst es ahnst. Du dichtest den

---

[1]) Der Roman des Freiherrn Ernst von Bibra erschien unter dem Titel: „Ein Juwel. Südamericanischer Roman. Band 1—3. Jena. 1863.“

Roman „Ein Juwel", und der aus ihm angeführte Satz, gleichviel ob Ernst oder Ironie, ist selbst ein Juwel; er lebt, leuchtet, schießt feuerige Strahlen wie dein schwarzer Diamant: „Es ist für eine aufgeklärte und gebildete Nation vollkommen überflüssig, einen Stil zu haben." Glückseliges Jahrhundert! nie genug zu preisende Cultur, welche uns endlich von dem Stil erlöste, diesem lastenden Bann, der nun schon so lange wie ein böser Alb die Menschheit bedrückte und nun erst, seit kurzem, dem Fortschritt und der Bildung gewichen ist. Zwar ist man schon seit geraumer Zeit gebildet und auch sattsam aufgeklärt, aber immer noch hinderte Eines, sich so recht behaglich im Vollgenusse der Civilisation sonnen zu können, und dies Eine, was war es anderes als der leidige Stil, den man nicht los werden konnte, und der wie eine eiserne Fessel am Beine der Menschheit jeden Schritt zu weiterer Vervollkommnung hemmte und einen so unnatürlich schleppenden Gang verursachte?

Und in der That, blickt man zurück auf die Zeiten, in welchen die armen Menschen unter dem Drucke des Stiles erlagen, so kann man sich des tiefsten Mitleidens nicht erwehren. Da gab es nicht nur einen Stil, sondern für jede Periode, sowie für jedes Volk einen besondern, und versuchte auch irgend ein Genie, sich freier zu bewegen, es gelang nicht, gegen den Strom zu schwimmen. Da war der ägyptische Stil, der griechische und römische, der chinesische, der byzantinische, der romanische Stil und der gothische, der Stil der Renaissance, der maurische und der cyklopische und der hetrurische; wer kann sie registriren! Dann der Roccocostil, dem es endlich gelang, diese verschiedenen Stilsorten in einen großen Zopf zusammen zu drehen, der sich auch seiner Zeit majestätisch genug ausnahm. Aber als auch dieser in Folge des allgemeinen Schiffbruches zusammenbrach und in Atome sich auflöste, da war es eigentlich schon um den Stil geschehen, und es zeigten sich nur hier und dort einige dürftige Spuren.

Anstatt sich nun zu freuen, daß wie ganz von selbst die Stilkette durch ein langes Umherschleppen endlich gelöst sei, fing man an, in unseliger Verblendung nach dem Stile der Zukunft zu jagen, als müsse es durchaus einen Stil geben, als wäre es gar nicht möglich, ohne Stil zu existiren; so schwer ist es, sich von einer alten Gewohnheit loszusagen! Da wurden nun Preisaufgaben gestellt für die Auffindung des Stiles der Zukunft; einige Sucher schaarten sich um die Bruchstücke einer gothischen Rosette, die am Ufer lag; Andere mit Zirkel und Richtscheit um eine halbversandete korinthische Säule; wieder Andere um ein byzantinisches Portal; in der Alhambra ward der Zukunftsstil gesucht, in der Sophienkirche in Constantinopel wie in den ägyptischen Tempeltrümmern

von Philä und Theben; jede Ruine ward nach ihm durchstöbert; im Chinesischen wie in der Renaissance glaubte man ihn zu entdecken, selbst in der verfallenen Holzconstruction. Aber umsonst! der so emsig gesuchte wollte sich nicht finden lassen, und als alles Bemühen sich als fruchtlos erwies und kein Resultat sich zeigte, da standen die Schatzgräber trauernd am Grabe der durchwühlten Vergangenheit und blickten rathlos auf ihre vergeblichen Bemühungen.

Da endlich, nachdem jeder Versuch mißlang, fällt es, wenn auch spät, wie Schuppen von Aller Augen: man beginnt einzusehen, daß überhaupt der Stil nicht nur gänzlich unnütz sei, sondern sogar das eigentliche Hemmniß der fortschreitenden Entwickelung; das Ideal einer ganz stillosen Menschheit erscheint dem erwachenden Auge in strahlendem Glanze, und kühn wird das große Wort ausgesprochen: „Es ist für eine aufgeklärte und gebildete Nation vollkommen überflüssig, einen Stil zu haben.“ Das ist mehr als ein Wort, es ist ein Ereigniß; unbegreiflich nur, daß man so spät erst zur Besinnung kam und für die einfachste Wahrheit so lange das Auge schloß! Wie das Licht eines Sternes Tausende von Jahren braucht, ehe es zu uns gelangt, dann aber in unauslöschlicher Klarheit strahlt, so bedurfte auch der große Gedanke einer stillosen Zukunft geraume Zeit, ehe er in das Leben trat; ist er aber ausgesprochen, findet er auch, durch die zu rechter Zeit erfundenen Verkehrsmittel beflügelt, unerwartet schnell eine solche Zustimmung, daß der verfehmte Stil nur noch bei einigen barbarischen Völkern, in irgend einem vergessenen Winkel der Erde ein kümmerliches Dasein fristet, um bald auch da, wie überall, gänzlich zu verschwinden.

Wie überaus fruchtbar und segenbringend dieses neue Licht sei in allen Gebieten, zeigt sich auch in dem allmäligen Verschwinden der nun ganz unzeitgemäß gewordenen Landestrachten, die noch einigen Stil bewahrten, so wie darin, daß mit ihnen zugleich veraltete Sitten und Gebräuche, ja selbst markirte Physiognomieen einzelner Individuen immer seltener werden, und der entstilisirten Bildung gelingt es über Verhoffen schnell, fast alle Bewohner unserer sublunarischen Welt in einen großen Bildungsbrei zusammen zu rühren. Selbst Satan accomodirt sich der Zeit, trägt Frack und Glacéhandschuhe; zusehends fördert die Cultur den allgemeinen Schliff, und wo sie zur Herrschaft gelangt, ist ein Menschenexemplar genau so wie das andere. Das Land- und Laden-Mädchen trägt sich, denkt und spricht wie die städtische Modedame, der Musterreiter wie der Fürst, der Millionair wie sein Hausknecht; der Türke trinkt öffentlich Wein und der russische Bär grunzt Französisch; der spanische Fandango wird nächstens bei Ostiaken und in der Schneehütte

der Samojeden getanzt; bei dem Taïkun in Japan wird bereits französisch zur Tafel servirt, und wie entzückend wird es sein, wenn die Pifferari im Frack eine sentimentale Arie von Verdi[1]) mit Begleitung des Dudelsacks vortragen!

So schreitet man immer weiter, und welch' ein Zeugniß fortschreitender Bildung ist es nicht, daß auch die Handschrift überall dieselbe ist, in dem Liebesbrief wie in der Wirthshausrechnung! Wie die in Curs gesetzte Münze bald abgegriffen wird, zumal bei schlechtem Metall, so verliert auch die Menschheit schnell ihr Gepräge, was bei der Münze sowohl wie bei der jetzigen Menschheit kaum zu bedauern ist. Deshalb nur immer kühn voran, so lange noch irgendwo ein ungebildetes Völklein im Ueberbleibsel des Stiles sich verkriecht.

Vielfach sind die Mittel, welche der Cultur zu Gebote stehen, um sich über den ganzen bewohnten Erdball zu verbreiten, und zu einem der wirksamsten zu dem großen Zwecke gehört auch, wer sollte es denken, das Bier! Ja, das Bier! Dieses so edele Getränk, daß es von dessen Verächter mit Recht heißt, an ihm sei Hopfen und Malz verloren! Es ist vor allen andern Nationen vorzugsweise dem germanischen Stamm, der doch sonst nicht eben viel in Propaganda macht, gegeben, diese große Biermission zu erfüllen, und jeder Bierbrauer ist Missionair des Fortschritts. Mit den ersten Brauereien baierischen Bieres in Athen war der Nationaltracht der Stab gebrochen, und zugleich mit der Fustanella verzog sich wie Nebel die hellenische Schwärmerei; baierisch Bier ist nun in Griechenland der wahre castalische Quell. Wie bei den Griechen schlürfen auch Italiener und Spanier mit dem schäumenden Gerstensaft liberale Ideen; das Bier allein, in großer Quantität gebraut und den feindseligen Stämmen credenzt, könnte genügen, den Franzosen den ruhigen Besitz von Algerien zu sichern. Und sollte es gelingen, in Timbuktu und Aden Bierbrauereien zu errichten, so würde der europäische Wanderer bald in dem Beduinen und dem Africaner einen werthen Bierbruder anbiedern dürfen.

So dient alles, nebst dem weißen Schurzfell, zu dem großen Zweck allgemeiner stilloser Cultur; der Hammer des Freimaurers zerklopft unermüdlich jede scharfkantige Ecke, und die Maurerkelle bewirft jede Unebenheit mit dem grauen Speis der Aufklärung. Mit Riesenschritten eilt die Menschheit dem großen Ziele entgegen, der Sieg über die veralteten Vorurtheile ist so gut wie gesichert; schon die Amme hat dem

---

[1]) Verdi begann 1839 seine Laufbahn als Opern-Componist; seine melodieenreiche Musik hat sich auf allen europäischen Bühnen durchgesetzt; namentlich beherrscht Verdi durch seine Opern „Rigoletto", „Il Trovatore" und „La Traviata" bis heute das italienische Repertoire ohne Nebenbuhler. Eduard Hanslick, Die moderne Oper. Berlin. 1875, S. 217.

Säugling unbewußte Ideen des Fortschritts beigebracht und unsere hoffnungsvoll heranwachsende Jugend, was weiß sie noch vom Stil?

Sehr zu bedauern ist nur, daß die leblose Natur bis jetzt leider so wenig Neigung zeigt, sich ebenfalls von allem Stil zu befreien und immer noch so manche deutliche Spuren von ihm aufzeigt. Die Natur will sich immer noch nicht dem Fortschritt anbequemen und trotz aller Bemühungen der nivellirenden Industrie die alte Unart nicht aufgeben. Wie schade! Aber man lasse sie in ihrer eigensinnigen Starrköpfigkeit! Glücklicherweise ist es doch wenigstens der neuern Kunst gelungen, die hartnäckige Natur von ihrem fatalen Stil zu entkleiden und sie so stillos als immer möglich aufzufassen und darzustellen. Die neuere Kunst zeigt uns den richtigen Weg, wie die Natur zu betrachten sei und ihr gebührt dafür unsterblicher Lohn, wenn ihr auch der irdische jedenfalls lieber wäre. Dies genüge einstweilen, bis auch die Natur sich eines Bessern besinnt.

Nur wenige renitente Künstler, die sich selbst überlebten, stehen hier noch schmollend im Wege, sowie noch Einige von der schwarzen Zunft, die immer noch in arger Selbsttäuschung das Wort Stil im Munde führen, wenn auch oft nur im Munde. Sie allein sind es, diese Finsterlinge, die wie verzweifelnd in das Schwungrad der Zeit eingreifen, um den dahinbrausenden Zug zum Stillstehen zu bringen. Eine ganz vergebliche Mühe; denn sie selbst werden, wenn nicht niedergeschmettert, doch als nachtwandelnde Stilgespenster zum alten Eisen geworfen und der verdienten Vergessenheit übergeben. Dann, wenn auch diese besiegt sind, wird es tagen, und das volle Licht der Aufklärung beseligend herabströmen; dann wird in einem christlichen Bau, der als Denkmal des überwundenen Standpunktes wie zum Hohn unter andern Trümmern der Barbaren erhalten blieb, statt des ehemaligen stilvollen Chorgesanges ein tremolirendes Lied auf der Drehorgel ertönen; als Altarbild wird Venus und Gambrinus mit dem äffischen Urahn zu ihren Füßen, in beliebtem Farbendruck, die Fortschrittsgemeinde erbauen, während an den Seitenwänden französische Anzüglichkeiten nebst colorirten Frucht- und Thierstücken zur Verehrung des Realen und Natürlichen einladen. Auch eine Statue des uranfänglichen Großmeisters aller Bildung und Aufklärung in Steinpappe darf in dem Tempel nicht fehlen, umgeben von den lichtbringenden Koryphäen der Neuzeit und zum Gegensatze fratzenhafte Bildnisse einiger Hauptobscuranten. An der Stelle des frühern Kronleuchters wird der Genius der Menschheit schwebend Rosen und Vergißmeinnicht auf die versammelte, vom Stil entkleidete Menge herabstreuen, und statt des ehemaligen Tedeums wird es in vollem Chore erschallen: „Wir glauben Alle an einen Gott, Christ, Jude, Heide und Hottentott!“

Welche Wonne! beglückender Traum! in kurzer Frist wirst du zur Wahrheit werden, von der erwachenden Menschheit freudig begrüßt! Mit mitleidigem Achselzucken blickt dann Jeder auf die dunkele Zeit des Stiles zurück, wenn überhaupt dann noch ein Gedächtniß dafür vorhanden ist. Ein blasirter Reisender wird dann allenfalls noch aus purer Langeweile ein Raritätencabinet besuchen und neben dem tätowirten Schädel eines Südseeinsulaners ein stilvolles, gesticktes Meßgewand, einen alten Reliquienkasten nebst Gurt und Hosenträger eines ehemaligen Tirolers gähnend betrachten.

Habe Dank, Ernst Freiherr von Bibra, für dein prophetisches Wort. Vermuthlich warst du der Erste, der den Muth hatte, kühn und frei auszusagen, was Viele schon längst heimlich dachten und als sehnsüchtigen Wunsch im Busen bargen. Alle diese sind dir höchlich verpflichtet und fühlen sich durch dich von einer drückenden Last befreit. Fortan kein Stil mehr! „Es ist für eine aufgeklärte und gebildete Nation vollkommen überflüssig, einen Stil zu haben!“

IX.

Verschiedene Gedanken über Phantasie.

(Bruchstück.)

. . . so würde jene Andere bei weitem nicht mehr so drückend sein. Hier gilt es im wahren Sinne des Wortes Abolitionist zu sein, selbst auf die Gefahr hin, in figürlichem Sinne von unsern modernen Naturpredigern gefedert und getheert zu werden in ihren Schmutzblättern.

Und was ist erst von jenen armseligen Geschöpfen zu sagen, die sich zu Sklaven irgend eines geringfügigen Dinges machen, eines werthlosen Gegenstandes? — Es gibt solche, die sind Sklaven ihres Hundes, ihrer Tabakspfeife, Sklaven eines Kartenblattes, einer Tasse Kaffee — Solche, die sich um Alles in der Welt nicht entschließen könnten, des Morgens einmal nüchtern auszugehen! Man nennt diese Gewohnheits-Sklaven Philister, an diesen ist Hopfen und Malz verloren, sie sind unverbesserlich! Im Vergleich mit dieser philiströsen Sklaverei hat doch jene andere der Leidenschaften noch eher einen Entschuldigungsgrund für sich, sie strebt doch nach etwas, wenn es auch nur ein Phantom, ein Hirn-

gespinnst ist, und man kann die Fesseln abschütteln, wenn sie nicht endlich von selbst fallen, worauf aber Niemand warten sollte.

Aber freilich ist diese Sklaverei um so verbreiteter, und um so schwerer, ihr zu entrinnen, weil die Verlockung dazu so tief in der menschlichen Natur selbst begründet ist. Wir werden nicht dazu mit Gewalt gezwungen, wie die armen Africaner, sondern durch die Sirenenstimme der Phantasie in uns selbst und durch ihre Einflüsterungen allmälig in's Garn gezogen. Die Phantasie ist es, diese gefährliche Gabe des Menschen, welche so viel Herrliches und Entzückendes vorspiegelt, daß es so schwer fällt, der Versucherin zu entgehen. Sie schlingt sich um die Sinne, lockt und schmeichelt ihnen, gibt ihnen auch wohl ein kleines Handgeld, welches sich aber alsbald als falsche Münze ausweist. Die Phantasie ist es, die von jeher so viel Unheil anstiftete, wenn sie nicht durch eine höhere Macht gebändigt und geregelt war. Sie ist die Kraft im Menschen, welche nie schläft, wenn auch die andern Kräfte ruhen. Sie ist beständig thätig, im Schlafe wie im Wachen, auch in den Träumen noch lebendig und rührig, oft sogar dann am meisten. Wenn die Vernunft auf ihrem Sitze einschlummert und der Wille unthätig ist, dann ergreift sie Zügel und Peitsche und folgt ihrer wilden unbändigen Natur. Dann geht es über Stock und Stein, durch Dick und Dünn, sie fährt über Wiesen und Thäler, durch wundersame Gegenden und fremdartige Städte; verlockende Bilder und Gestaltungen ziehen an ihr vorüber, bis endlich das weiße und schwarze Roß in ihrer unbändigen Hast über einen Abgrund stürmen, und der Passagier, der da glaubte, er könne fliegen, durch den jähen Sturz erwacht, sich nicht zurecht finden kann, während die schadenfrohe Phantasie in einer Ecke sitzt und den armen erschrockenen Passagier auslacht.

Man traue ihr nicht! Sie ist es, die durch den Mund der alten Schlange unsere ersten Eltern verführte, indem sie ihnen eitle Verheißungen vorlog. Wer kann es aussagen, was sie sich in ihrer aufgeregten Phantasie alles erdacht haben mögen, als das verlockende Wort in ihr Ohr tönte: „Ihr werdet sein wie Gott." Welche unendliche Pracht und Herrlichkeit mochte ihnen da vorschweben! — welche wundersame Bilder mochten sie sich vorspiegeln! Statt des beschränkten Paradieses eine ganz andere Schöpfung, viel reicher und prachtvoller; — zahllose Sonnen statt der einen. Ein wunderbares Licht — Ton und Farbenmeer, und auf ihren bloßen Wink wieder andere neue, noch wunderbarere Gestaltungen in ewigem Wechsel. Ha! bin ich erst wie Gott, dann will ich zeigen, daß ich noch ganz andere, viel schönere Welten schaffen kann, als diese armselige mit der verbotenen Frucht! — Bis

sie dann auf einmal zu ihrem Schrecken sahen, daß sie nackt und bloß waren, und die unausbleibliche Reue sich einstellte.

Und so geht es eigentlich immer. In diesen ergiebigen Grund der Phantasie legte von jeher der böse Dämon seine fruchtbringenden Eier, aus denen all das eklige Gewürm hervorkriecht, das immer größer und tyrannischer wird, bis es endlich den ganzen Menschen mit Leib und Seele verschlingt. Alle die bösen Gelüste der Sinnlichkeit, des Neides, des Ehrgeizes, des Hochmuths, der Ueppigkeit haben ihren Ursprung und ihre Nahrung in ihr, jede Art von Aberglauben und Götzendienst. Sie bevölkerte die Haine mit Dryaden und mit Hamadryaden, die Quellen und Bäche mit Nymphen. Nun, das war doch wenigstens noch poetisch und anmuthig; aber sie erschuf auch die häßlichsten Larven, und gespenstische Scheusale des Götzendienstes. Man betrachte nur die Götzen der Inder und Aegypter, so wandelt einen schon Grauen und Schrecken an, von den widrigen Fetischen der Tartaren und Mongolen nicht zu reden. Alle Wüthriche und Tyrannen der Vorzeit, ein Nero, Commodus, Heliogabal wurden durch sie zu ihren scheußlichen Unthaten verleitet; wenn Letzterer durch die vielen Schwelgereien und üppigen Gastmahle übersättigt und bis zum Ekel überfüllt, nur um etwas Neues und Pikantes zu haben, auf den Gedanken verfiel, sich und seinen Gästen ganze Schüsseln voll Nachtigallenzungen vorsetzen zu lassen, was anders als eine ganz verkehrte verwilderte Phantasie konnte ein so abenteuerliches Gelüste erzeugen? Nachtigallenzungen? wie lächerlich! Unmöglich konnten sie ihm schmecken. Da war doch wirklich der Fuchs in seinen phantastischen Gelüsten noch reeller, als er beim Gesang der Nachtigall wie ein echter Opernbesucher ausrief: „sie singt schön, die Sängerin der Haine, wie muß sie erst schmecken!“ Und der Kaiser war thierischer als das Thier! Fast alle Schlechtigkeiten, welche die Geschichte registrirt, lassen sich auf diese Quelle zurückführen. Wenn Paris die Helena, das Weib eines Andern, entführte, so malte er sie sich in seiner verderbten Phantasie schöner und reizender aus, als sie vielleicht in Wirklichkeit war, und der Dichter Petrarca, der von dieser Entführung als von der Quelle unsäglichen Jammers und Blutvergießens spricht, macht die etwas wunderliche Nutzanwendung: „wäre Helena so wüst gewesen als sie schön war, Troja stünde noch bis auf den heutigen Tag.“ Es gehört Phantasie dazu, dies zu glauben.

Wenn der Ehrgeizige einen Orden nach dem andern anstrebt, und nicht zufrieden ist, bis er wenigstens so viele hat als der alte Blücher, dem man sie von hinten ansah, da sie vorne keinen Platz mehr hatten; wenn dem Autor bei seinem ersten Buch, dem Dichter bei seinem Band Liebesgedichte, deren fleißigster Leser er selbst ist, unzählige Lorbeerkronen

vorschweben, und in seinen Gedanken die Ruhmesposaune in allen vier Weltgegenden ertönt; wenn der Eroberer die Erde zu klein findet und wo möglich auf den Mond noch Sturmleitern anlegen möchte, und wenn Dr. Faust sich dem Teufel verschreibt, um durch Zauberei und verbotenes Wissen sich über alle Menschen zu erschwingen, so ist dies alles nur die Frucht einer irregeleiteten Phantasie, die am Ende statt des gehofften Genusses nur einen Sodomsapfel findet, äußerlich recht schön, innerlich aber voll Graus und Moder.

Mit einer bewunderungswürdigen Schärfe und Richtigkeit bezeichnet unsere so reiche deutsche Sprache diese Kraft der Phantasie durch das Wort Einbildungskraft, wie sie auch von einem dünkelhaften Gecken oder von einer eitlen coquetten Weibsperson mit vollem Recht sagt, sie seien eingebildet. Die Sache scheint sich nämlich so zu verhalten: Der Mensch ist ursprünglich nach dem Ebenbild Gottes erschaffen; dieses Bild ist aber in Folge des Abfalls nicht nur verblichen und unscheinbar geworden, sondern der schlaue Feind sucht es vollends zu verderben, indem er sich der Einbildungskraft bedient, um dieses Bild in der Seele des Menschen durch allerhand sinnliche Bilder gleichsam zu übertünchen, es durch fremdartige, selbst durch unheimliche Züge zu verunstalten; er sucht dieses Bild vollends zu verderben, indem er seine zündenden Funken in die Einbildungskraft wirft, so daß oft von dem ursprünglichen Bilde kaum noch eine Spur zu entdecken ist.

Vasari[1]) erzählt ein wunderliches Stücklein von einem alten italienischen Maler, der in einem Kloster Bilder von Heiligen in Fresco auf die Wand malte, und der, nachdem er sein Tagewerk vollbracht, am folgenden Morgen zu seinem großen Schrecken seine Bilder überschmiert und mit allerlei willkürlich angekleckften Farbenstrichen verunstaltet fand. Mit vieler Mühe und mit großem Fleiß suchte er seine Arbeit wieder herzustellen, und um zu entdecken, wer der übelwollende neidische Feind sei, der ihm einen solchen Streich spielte, verbarg er sich, anstatt fortzugehen, in eine Ecke und sah nach einiger Zeit einen Affen, der zum Kloster gehörte, aus einem dunkeln Winkel, aus welchem er den Meister beobachtet hatte, um ihm seine Kunstgriffe abzulernen, hervorschleichen, auf das Gerüst springen, mit großer Behendigkeit rechts und links in die Farbentöpfe greifen und mit äffischer Gewandtheit auf den fertigen

---

[1]) Vasari entlehnt dieses Geschichtchen der 161. Novelle des Franco Sacchetti und erzählt es von dem Florentiner Maler Buonamico Buffalmacco, dem der Affe des Bischofs von Arezzo diesen Streich gespielt habe, als er den Dom ausmalte. Leben der Maler, von Giorgio Vasari, übersetzt von Ludwig Schorn. Stuttgart und Tübingen, Cotta 1832. Erster Band, S. 234 ff.

Bildern seine Kunst ausüben, wobei er es hauptsächlich auf Köpfe und Gesichter abgesehen hatte.

Auf ähnliche Weise verfährt der böse Feind, dieser Affe Gottes, dieser Pfuscher und Kleckser von Anbeginn, und es läßt sich nicht leugnen, daß während der Abwesenheit des großen Meisters im alten Heidenthum ihm sein Werk so ziemlich gelang, so zwar, daß nur hin und wieder in einzelnen Gestalten und in dem Seherblicke hervorragender Geister der ursprüngliche Typus zu erkennen war. Erst bei der Erscheinung des Sohnes Gottes auf Erden ist dieses Bild in seiner ganzen Klarheit, Schönheit und Majestät wieder hervorgetreten, und es ist nun die Aufgabe eines Jeden, nach diesem hohen Muster das seinige in der eigenen Seele wiederum herzustellen und es gleichsam zu copiren, eine Aufgabe, die nun und nimmer dem Menschen gelingen würde, wenn sie ihm nicht durch die Erscheinung des echten Gottesbildes auf Erden ermöglicht wäre. Dies ist auch eine Kunst oder vielmehr die eigentliche Kunst, und jeder Christ ist bei dieser Arbeit des Nachbildens im höchsten Sinne ein Künstler zu nennen. Man wird dabei geleitet durch die Kirche und ihre würdigen Priester, welche mit kundiger Hand den alten Schmutz, den falschen Firniß und die entstellende Uebermalung entfernen und das oft so unscheinbar gewordene Ebenbild zuerst in sich, dann in Andern wieder herstellen. Sie sind die eigentlichen Bilderrestauratoren. Diese Herstellung des ursprünglichen Bildes in der Seele des Menschen dürfte wohl streng genommen die allein echte, rechte und wahre Bildung sein. Eine geistige Thätigkeit, die nie zum Abschluß kommt, so lange der Mensch lebt und strebt. Eine Bildung die nicht gerade von äußerer Politur und von mancherlei Kenntnissen abhängt, obwohl sie auch diese als eine angenehme und nützliche Zugabe keineswegs verschmäht, wenn sich diese Zugabe nicht den Titel der Bildung fälschlich anmaßt, was jetzt so häufig geschieht. Sie darf nur der verzierende Rahmen um das Bild sein.

Ein deutscher Dichter, wenn ich nicht irre, der tiefsinnige oft allzukühne Angelus Silesius, sagt: „Ach wär' mein Geist so rein, so bilderlos und still, gleichwie ein weißes Blatt, worauf man schreiben will, bald würde Gottes Sohn durch seines Lichtes Strahlen, sein wunderschönes Bild in meinem Grunde malen." Wenn der Dichter nun hier von bilderlos spricht, wenn er wünscht, sein Geist sei bilderlos, so meint er eben nur diese falschen, verzerrten Bilder der Einbildungskraft, diese Bilder der Sinnlichkeit, der Ueppigkeit, des Stolzes, der Habsucht, die Bilder der bösen Leidenschaften, die der Mensch sich einbildet, und die dem wahren und ursprünglichen Bilde in der Seele wieder Platz

machen müssen, wie er auch anderswo singt: „Entbilde dich, mein Kind, so du willst selig sein.“ [1])

Dieser ganze Bildungsproceß ist wie die Restauration einer unserer schönen alten Kirchen. In früherer Zeit, in der Zeit der falschen Aufklärung, mußte in einer solchen Kirche alles übertüncht werden und angeweißt, nur ja keine Spur, keine Erinnerung mehr an das dunkele, lichtscheue Mittelalter, alles recht sorgfältig überschmiert und verputzt und auf diesem Verputz pausbackige Amoretten und Genien und venusartige Gestalten, auch falsche Goldbronze, die eine Zeit lang ihren Effect macht, bald aber pechschwarz wird (wie die Zifferblätter auf unserm Domthurm). Nun erwacht aber ein besserer Sinn, das Kratzeisen wird angewendet, wo die Seifenlauge nicht ausreicht, um das schöne Baumaterial wieder zu gewinnen, und siehe da! unter der verhüllenden Tünche zeigen sich Spuren einer frühern kunstreichen Ornamentirung, goldumglänzte Gestalten treten hervor, Christus thront in der Herrlichkeit, und allmälig kommt die alte Pracht wieder zum Vorschein. So wird auch die menschliche Seele durch ähnliche Manipulation in geistigem Sinne wieder zum lebendigen Tempel Gottes herangebildet.

Aber ich sehe, daß ich von meinem Thema abgekommen bin, es sollte von zwei Künstlerbriefen die Rede sein und meine eigene Phantasie verleitete mich, ein Sündenregister der Einbildungkraft vorzuführen. Und doch ist ein gewisser Zusammenhang nicht zu verkennen und ich bin mit ihr noch nicht ganz fertig. Diejenigen, welche sich neben ihren wichtigern Geschäften mit Ansichten über Kunst und über Künstler befassen, pflegen häufig der Meinung zu sein, der Künstler lebe nur durch die Phantasie und in der Phantasie, ja sie werden nicht selten von ihnen kurzweg Phantasten genannt.

Wenn sich nun auch nicht leugnen läßt, daß die Phantasie bei jedem Künstler, sei er Bildhauer, Maler oder Musiker, eine Hauptrolle spielen muß, so wäre es doch schlimm für den Künstler sowohl als für das zu erschaffende Kunstwerk bestellt, wenn sie bei Hervorbringung desselben allein den Ton anzugeben hätte. Mit ihr allein ist es nicht gethan. Jeder Mensch besitzt diese Gabe der Phantasie, freilich mehr oder weniger, ohne deshalb ein Künstler zu sein. Bei dem Kinde schon, welches eine hölzerne Puppe, die kaum ein menschliches Gepräge hat, aus- und anzieht, als wäre sie ein lebendiges Wesen, sich mit ein paar hölzernen

---

[1]) Das kleine Sinngedicht ist dem Cherubinischen Wandersmanne, 2. Bd., Nr. 54, S. 35, der Gedichte Johann Scheffler's (Angelus Silesius), herausgegeben von A. Rosenthal, Regensburg bei Manz, 1862, entnommen. Der Wortlaut desselben ist folgender:

„Entbilde dich, mein Kind, so wirst du Gotte gleich,
Und bist in stiller Ruh' dir selbst dein Himmelreich.“

Schäfchen und einem fingerhohen Bäumchen stundenlang in ein idyllisches Schäferleben versetzt, bei dem Knaben mit seiner kleinen Trommel und dem Gäulchen ist die Phantasie in hohem Grade entwickelt. Von ihnen, von den Kindern, kann man mit Recht sagen, daß sie in der Phantasie leben und weben. Ist sie bei dem Erwachsenen so thätig, wie wir es selbst in ihrer Entartung gesehen haben, so kann er wohl ein Phantast sein, ist aber deshalb noch lange kein Künstler, obgleich der Phantast Nero sich selbst dafür hielt. Dazu gehört mehr! Was denn? Ja! das ist eben die große Frage und nicht leicht zu beantworten.

Es war von jeher Gegenstand der Wißbegierde, um nicht zu sagen der Neugierde, zu erfahren, wie denn eigentlich ein Kunstwerk entstehe, welche Operationen des Geistes dazu erforderlich seien: ob es durch Nachdenken zur Welt komme, oder durch eine plötzliche Eingebung; ob das Ganze schon im Geiste vollendet dastehe, oder ob es sich in seinen einzelnen Theilen erst allmälig entwickele; ob der Künstler das gleichsam unbewußt Empfangene wiedergebe, oder ob er selbst und allein es schaffe; ob er stets das Ganze im Auge habe, oder ob er bei Ausführung eines einzelnen Theiles es vergesse, welchen Antheil das Wissen, die Wissenschaft an der Kunst habe, oder ob Kunst nur Gunst sei; welchen Einfluß selbst der Zufall habe und wie er benutzt werde, und was dergleichen Fragen mehr sind. Und der Künstler, dem diese und ähnliche Fragen gestellt werden, befindet sich oft in einer so eigenthümlich peinigenden und verzweifelten Verlegenheit um eine befriedigende Beantwortung, daß man ihn in solchen Fällen des eindringlichen Secirens und Anatomirens nicht uneben mit dem h. Erasmus verglich, dem bei lebendigem Leibe die Eingeweide ausgehaspelt wurden.

Es gibt eben keine befriedigende Lösung; wie kann man etwas erklären, was einem selbst nicht klar ist, wenn man auch mehr davon weiß, als mancher Aesthetiker, der Bücher darüber schreibt. Auch in den beiden Künstlerbriefen von Rafael[1]) und Mozart ist über diese heiklige

---

[1]) Der hier angeführte Brief Rafael's ist in deutscher Uebersetzung abgedruckt: „Künstlerbriefe von Dr. Guhl. 2. Auflage. Berlin, Guttentag, 1880. S. 95. Die äußere Veranlassung zu diesem Briefe an den Grafen Baldassare Castiglione scheinen einige Entwürfe gegeben zu haben, die Rafael dem Grafen, der zu den gefeiertesten und glänzendsten „schönen Geistern" (belli ingegni) der damaligen Zeit gehörte, nach dessen eigenen Angaben gezeichnet hatte. Auf die Galatea, die Rafael al fresco in der Farnesina 1514 vollendet, bezieht sich der letzte Theil des Briefes, den wir hier wörtlich folgen lassen: „Wegen der Galatea würde ich mich für einen großen Meister halten, wenn nur die Hälfte der großen Dinge daran wäre, die Ew. Herrl. mir schreibt. Ich erkenne aber in Euern Worten die Liebe, die Ihr für mich hegt. Uebrigens muß ich Euch sagen, daß ich, um eine Schöne zu malen, deren mehrere sehen mußte; und zwar unter der Bedingung, daß Ew. Herrl. sich bei mir befänden, um eine Auswahl der Allerschönsten zu treffen. Da

Frage nur ein spärliches Licht verbreitet; wenn sie auch in dieser Beziehung ungenügend erscheinen, so sind sie doch, als von solchen Männern herrührend, ihrer Beachtung werth [1]).

---

nun aber immer Mangel an richtigem Urtheil wie an schönen Frauen ist, bediene ich mich einer gewissen Idee, die in meinem Geist entsteht. Ob diese nun einige künstlerische Vortrefflichkeit in sich trägt, weiß ich nicht; wohl aber bemühe ich mich, sie zu erreichen. Und damit empfehle ich mich Ew. Herrl."

[1]) Der hier angeführte Brief Mozart's ist abgedruckt in W. A. Mozart von Otto Jahn. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1858. 21. Beilage, Bd. 3, S. 496 ff. Wir wollen hier die wichtigste Stelle (l. c. Seite 499 u. 500) anführen: „Doch dieses a casa del diavolo, und nun komme ich auf den allerschwersten Punkt in Ihrem Briefe und den ich lieber gar fallen ließ, weil mir die Feder für so was nicht zu Willen ist. Aber ich will es doch versuchen, und sollten Sie nur was zu lachen darin finden. Wie nämlich meine Art ist beym Schreiben und Ausarbeiten von großen und derben Sachen nämlich? Ich kann darüber wahrlich nicht mehr sagen, als dies; denn ich weiß selbst nicht mehr, und kann auf weiter nichts kommen. Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beym Spatzieren, und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. Woher und wie, das weiß ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopf und summe sie mal auch vor mich hin, wie mir Andere wenigstens gesagt haben. Halt' ich das nun fest, so kommt mir bald Eins nach dem Andern bey, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Kontrepunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente . . . Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht gestört werde, da wird es immer größer, und ich breite es immer weiter und heller aus; und das Ding wird mir im Kopf wahrlich fast fertig, und wenn es auch lang ist, so daß ich's hernach mit Einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild, oder einen hübschen Menschen, im Geist übersehe, und es auch gar nicht nach einander, wie es hernach kommen muß, in der Einbildung höre, sondern nur gleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmauß!! Alles das Finden und Machen geht in mir nur wie in einem schönstarken Traum vor; aber das Ueberhören, so alles zusammen, ist doch das Beste. Was nun so geworden ist, das vergesse ich nicht leicht wieder, und das ist vielleicht die beste Gabe, die mir unser Herr Gott geschenkt hat. Wenn ich nun hernach einmal zum Schreiben komme, so nehme ich aus dem Sack meines Gehirns, was vorher, wie gesagt, hinein gesammelt ist. Darum kommt es auch hernach ziemlich schnell auf's Papier, denn es ist, wie gesagt, eigentlich schon fertig und wird auch selten viel anders, als es vorher im Kopf gewesen ist. Darum kann ich auch beym Schreiben mich stören lassen; und mag um mich herum mancherley vorgehen: ich schreibe doch, kann auch dabei plaudern, nämlich von Hühnern und Gänsen, oder von Gretel und Bärbel u. dergl. Wie nun auch über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt die Gestalt oder Manier annehmen, daß sie mozartisch sind, und nicht in der Manier eines Andern: Das wird halt eben so zugehen, wie, daß meine Nase eben so groß und herausgebogen, daß sie mozartisch und nicht wie bey andern Leuten geworden ist! Denn ich lege es nicht auf Besonderheit an, wüßte die meine auch nicht einmal näher zu beschreiben; es ist ja aber wol blos natürlich, daß die Leute, die wirklich ein Aussehen haben, auch verschieden von einander aussehen, wie von außen, so von innen. Wenigstens weiß ich, daß ich mir das Eine so wenig als das Andere gegeben habe. Damit lassen Sie mich aus für immer und ewig, bester Freund, und glauben Sie ja nicht, daß ich aus andern Ursachen abbreche, als weil ich nichts weiter weiß. Sie, ein Gelehrter, bilden sich nicht ein, wie sauer mir das schon geworden ist."

Welch' arger Mißbrauch in neuerer Zeit mit der Veröffentlichung von Briefen getrieben wurde, die nur im höchsten Vertrauen geschrieben sind, ist Ihnen Allen bekannt, und ich bin gewiß nicht geneigt, diesem Unfug, welcher so viele Personen compromittirt und in einem falschen Licht erscheinen läßt, das Wort zu reden. Fast möchte man versucht sein, zu wünschen, so viele Briefe seien entweder gar nicht geschrieben oder sie seien rechtzeitig dem Feuer übergeben worden; und gewissenhafte Leute haben auch dieses Opfer, wenn auch mit schwerem Herzen, gebracht, indem sie es vorzogen, sich selbst aller theuern Erinnerungen zu berauben, als es darauf ankommen zu lassen, solche Denkmale freundschaftlicher und vertrauensvoller Mittheilungen profanen Händen zu überlassen. Doch sollte dieses natürlich immer mit großer Auswahl geschehen, denn es gibt Briefe, die, wenn sie sich auch nur auf Familienverhältnisse beziehen und nicht direct für die Veröffentlichung geschrieben wurden, doch irgend einen schönen Charakterzug enthalten oder über eine wichtige Thatsache ein Licht verbreiten und sonst dunkele Fragen erhellen. Von einem Privatbrief des h. Paulus [1]) nicht zu reden, der für alle Zeiten das Verhältniß eines christlichen Sklaven in das rechte Licht setzt und für dessen Erhaltung wir gewiß nicht dankbar genug sein können, so gibt es ja ganze Briefsammlungen großer, gelehrter und heiligmäßiger Männer, welche eine unerschöpfliche Quelle der Belehrung und Erbauung sind. Beides läßt sich nun freilich von den fraglichen Briefen von Rafael und Mozart nicht gerade behaupten; die Belehrung ist in ihnen gering und zur Erbauung wurden sie gar nicht geschrieben; sie sind aber in ihrer liebenswürdigen Originalität immer noch als recht werthvolle Reliquien zu betrachten, und die Namen der Verfasser sind ja hinreichend, um ein lebhaftes Interesse für alles, was von ihnen herrührt, zu rechtfertigen, zumal sie die hier bewegte Frage betreffen. Die Schreiber dieser beiden Briefe befinden sich in einiger Verlegenheit, man sieht es ihnen an, daß sie gewiß viel lieber malten oder componirten, als schrieben, und daß sie nur mit Mühe sich entschließen, ihren Freunden über eine Sache Rechenschaft zu geben, die ihnen selbst nicht klar ist. Rafael fertigt den Grafen Castiglione kurz ab durch ein Ideal, welches ihm vorschwebt, und über-

---

[1]) Ep. B. Pauli Apostoli ad Philemonem. 15. Forsitan enim ideo discessit ad horam a te, ut aeternum illum reciperes. 16. Iam non ut servum, sed pro servo carissimum fratrem, maxime mihi: quanto autem magis tibi et in carne, et in Domino? 17. Si ergo habes me servum, suscipe illum sicut me. 15. Denn vielleicht ist er darum von dir auf eine Weile getrennt worden, damit du ihn auf ewig zurückempfangest. 16. Nicht mehr als Knecht, sondern anstatt eines Knechtes, als vielgeliebter Bruder, am meisten von mir (geliebt): um wie viel mehr von dir, sowohl im Fleisch als im Herrn! 17. Wenn du daher mich zum Genossen hast, so nimm ihn auf, wie mich.

läßt es dem Grafen, zu erwägen, ob dies alles sei, ob dieses vorschwebende Ideal nun auch wirklich hinreiche, ein Rafaelisches Bild zu malen, und der Graf ist am Ende so klug wie vorher. — Der gute Mozart plagt sich schon mehr, er gibt sich viele Mühe, sie bleibt aber doch nicht nur für den Adressaten, sondern auch für ihn selbst eine vergebliche. Es bleibt ein Geheimniß, welches zu lösen ihm nicht gegeben ist, wie denn überhaupt alle Operationen des Geistes stets ein Geheimniß sind und es auch bleiben werden.

X.

Vortrag,

gehalten im Elisabethen-Verein zu Mainz, vor dem von Veit gemalten Bilde des h. Sebastian. [1])

Da unter den Tugenden, welche in diesem Verein ausgeübt werden, die christliche Mildthätigkeit obenan steht, und die Pflege der Armen und Kranken nach dem Beispiel der heiligen Frau, deren Namen Sie tragen, Ihre hier auf Erden nicht immer sich lohnende Aufgabe ist, so dürfte ein Blick auf das Bild, welches heute wohl nicht ganz zufällig hier aufgestellt wurde, Ihnen zur Ermunterung dienen, auf der betretenen Bahn beharrlich auszudauern, und sein Anblick Ihnen nicht nur den wahrhaft Armen in seinen bittern Schmerzen vergegenwärtigen, sondern die milde Pflege, die ihm zu Theil ward, auch Ihnen ein Vorbild Ihrer eigenen Thätigkeit sein. — Sie sehen ihn seines glänzenden kriegerischen Schmuckes beraubt, fast entblößt an einen dürren Baumstamm gefesselt. Gänzlich vereinsamt und verlassen scheint sein kummervoller Blick in die Ferne zu schweifen, wie fragend, ob denn unter allen den Gefährten und Freunden, die ihn in den Tagen irdischen Glückes umgaben, kein Einziger sich ihm nahe, um ein tröstliches Wort zu sprechen, Mitleiden zu zeigen, oder den brennenden Durst, den seine Wunden verursachen, zu mildern. — Vergeblich, heiliger Jüngling, siehst du nach ihnen aus, sie selbst waren es ja, die den Pfeil auf dich ab-

[1]) Das Bild, vor welchem dieser Vortrag gehalten wurde, malte Veit für die Stephanskirche zu Mainz. Von früher Jugend an war Veit ein besonderer Verehrer des h. Sebastianus und beschäftigte sich schon als Schüler des Professors Matthiae in Dresden mit der bildlichen Darstellung dieses Heiligen; er zeichnete und malte ihn später in allen Lebensaltern. Auch seine Jugendgedichte unterschrieb er mit dem Namen: Sebastianus.

sandten und deine Pein noch mit bitterm Spott und höhnenden Worten vermehrten. Alle, ja Alle haben in deiner Todesnoth dich verlassen, kein Freund, kein Verwandter steht dir zur Seite, und die Erinnerung an alle die Wohlthaten, die du ihnen erzeigtest, als du noch reich und mächtig warst, weichen einer knechtischen Furcht, dem irdischen Herrn zu mißfallen! — Schon ziehen die düstern nächtlichen Schatten über die öde Gegend, das Blut in den Wunden erstarrt in der nahenden Kälte, ein eisiger Schauer durchbebt die todeswunden Glieder, der Blick wird umflort, und nicht länger mehr mächtig, sich aufrecht zu erhalten, sinkt er bewußtlos zusammen. — So ist das Bild eines jeden wahrhaft Armen, nach dem Vorbild desjenigen, der in seiner Todespein selbst von Gott verlassen schien. — Aber — siehe — durch das nächtliche Dunkel naht sich mit ihren Begleitern eine in den Wittwenschleier gehüllte Gestalt, kühn und unerschrocken trotzt sie jeder Gefahr, verachtet wohl auch die Spottreden trunkener Söldner, die ihren Weg versperren, und eilt mit flüchtigen Schritten, um ein großes Liebeswerk zu verrichten und die irdischen Ueberreste eines glorreichen Blutzeugen vor Entehrung zu schützen, und sie in den Katakomben zu so vielen tausend andern Vorangegangenen beizusetzen. Voll Ehrfurcht naht sie dem scheinbar entseelten Krieger, und indem sie mit Hülfe der Diener sorgfältig das Blut sammelt und den Leib in die mitgebrachten Gewande hüllt, wird zu ihrem Erstaunen noch

---

Wir lassen das schöne Gedicht: „An den Märtyrer Sebastian" (nach dem Abdrucke bei „Dorothea" von Schlegel. Briefwechsel von Dr. J. M. Raich. Band II. 241) hier folgen.

An den Märtyrer Sebastian.

Sebastian, deine Schmerzen,
Wie sind sie mir bekannt!
Der glüh'nde Pfeil im Herzen,
Vom Feinde zugesandt.

Sebastian, deine Wunden,
Sie brennen auch in mir,
Ich bin wie du gebunden,
Dem Tode nah' gleich dir.

O Jüngling, der vollendet,
Im Schmerz das Ziel ereilt,
Dein Leiden hat geendet,
Die Wunden sind geheilt.

Ich bin noch fest gekettet,
Kein hoffnungsvolles Licht,
Kein Engel, der mich rettet,
Kein tröstendes Gesicht.

Als du dahin gesunken,
Vom Tode übermannt,
Die Seele liebetrunken
Dem Körper sich entwand,

Da naht' in sel'gem Glänzen
Die freundlichste Gestalt,
Scheucht mit den Palmenkränzen
Die feindliche Gewalt.

Entrissen bist du wieder
Der finstern Todesgruft,
Und durch die starren Glieder
Dringt sel'ger Lebensduft.

eine leise Bewegung gespürt und der matte Herzschlag verkündet noch Spuren des Lebens. Glücklich mit dem Verwundeten in ihre Behausung gelangt, weiht die römische Matrone ihre ganze Sorgfalt seiner Pflege, ein christlicher Arzt wird gerufen, ein Verband auf die Wunden gelegt und nichts wird versäumt, um den theuern Blutzeugen in's Leben zurückzurufen. Welche heilige Freude mag sie wohl empfunden haben, als Sebastians erster Blick auf sie fiel, als sie ihn gerettet wußte und als sie mit ihm gemeinsam Dankgebete darbringen konnte! — So, denke ich mir, ist es den edeln Frauen zu Muth, wenn sie die Dürftigen speisen, die Nackten bekleiden und wenn der dankbare Blick der Erquickten nicht nur für die irdische Nahrung, sondern auch für jedes ermahnende oder freundlich tröstende Wort ihnen lohnt. — Aber dies ist noch nicht alles, auch noch in anderer Beziehung ist das Bild auf Sie anwendbar. Wem von Ihnen, der sich dem edeln Beruf der Armen- und Krankenpflege widmet, ist es wohl nicht schon begegnet, daß die liebevollste, sorgsamste Pflege mit schnödem Undank belohnt wurde? Wie oft mag die beste Absicht verkannt werden, und jede heilsame Mahnung zur Geduld an ein störriges Herz klopfen! Wie oft mag es vorkommen, daß die endlich erlangten Mittel kaum genügen, um auch nur das Nöthigste herbeizuschaffen, und um nicht von den tausend Lasten und Unbequemlichkeiten zu reden, die Ihren Gang erschweren, wie oft mögen nicht selbst von Nahestehenden Hindernisse in den Weg gelegt werden! Das sind eben so viele Pfeile, die, wenn sie auch nicht zum Tode verwunden, doch immer schmerzlich genug treffen, und wohl gehört ein kühn entschlossenes Herz dazu, eine große Beharrlichkeit, um trotz dieser vielen Pfeile von dem begonnenen Werke nicht abzulassen.

So ist die schöne Legende des h. Sebastian nicht nur für die armen Geplagten und Leidenden, sondern auch für den barmherzigen Wohlthäter ein inhaltreiches Vorbild, und so läßt es sich erklären, daß wir sein Bild tausendfach wiederholt auf den Altären christlicher Kirchen aufgestellt sehen, da der Arme sowohl als auch der mit Gütern Gesegnete in ihm Trost, Belehrung und Erbauung findet.